



UNIVERSIDAD CENTRAL "MARTA ABREU" DE LAS VILLAS
VERITATE SOLA NOBIS IMPONETUR VIRILISTOGA. 1948

Facultad de Ciencias Sociales
Departamento de Estudios Socioculturales

TRABAJO DE DIPLOMA

**La labor del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica
(ICAIC) en la proyección del ideal social de la Revolución Cubana
en los años sesenta.**

Autor: Roberto Garcés Marrero

Tutor: Dra. Mely González Aróstegui

**Santa Clara
2007
"Año 49 de la Revolución"**

UNIVERSIDAD CENTRAL "MARTA ABREU" DE LAS VILLAS



ÍNDICE

Introducción.

Capítulo I. Condicionamiento histórico y político del surgimiento del ICAIC.

1. Contexto internacional y nacional de la Revolución Cubana.
2. Creación del ICAIC.
3. Premisas de la fundación del ICAIC.

Capítulo II. La proyección del ICAIC dentro del ideal social de la Revolución Cubana en la década de los sesenta.

1. La labor de educación, formación y divulgación. Calidad artística en función del público.
2. Lugar del artista en la nueva sociedad.
3. Relación arte- ideología- propaganda. Compromiso del ICAIC con la Revolución.
4. Enfrentamiento al dogmatismo dentro del ICAIC. Papel de la filosofía marxista- leninista.
5. Polémicas alrededor del movimiento del nuevo cine cubano. Inserción del ICAIC en las mismas.

Conclusiones.

Recomendaciones.

Bibliografía.

Introducción

La Revolución cubana hizo posible una reestructuración radical de todos los campos sociales en nuestro país; cambios que no solo fueron formales sino que renovaron la superestructura ideológica de toda la sociedad. Dentro de estas transformaciones, la creación del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica, el 23 de marzo de 1959, ocupa un lugar particular, lo que se evidencia en el hecho de haber sido la primera de las medidas revolucionarias tomadas en el campo artístico.

Esta nueva institución no se creó para legitimar la herencia cinematográfica republicana, prácticamente inexistente, al menos si de calidad y autenticidad artística se habla, sino para comenzar un ambicioso proyecto de alcance mucho más vasto que la mera producción cinematográfica: crear un clima general favorable a un desarrollo cultural profundo y democrático. Es por eso que en este estudio no nos ceñiremos a ese aspecto de la creación fílmica sino que nos proponemos estudiar la labor del instituto en la formación y difusión del ideal social revolucionario; el cine, en su carácter masivo, es una muy importante vía de llevar dicho ideal a toda la sociedad. No podemos soslayar, además, que algunas de las más importantes discusiones y polémicas de la época tuvieron al ICAIC como eje fundamental, desarrollándose debates que tocaron las preocupaciones más candentes de la intelectualidad de la época.

En los últimos meses se han estado desarrollando en nuestro ámbito cultural una serie de debates alrededor de problemáticas vinculadas a la política cultural en el país, muchos de los cuales tienen su génesis en los años sesenta. La *actualidad* de este trabajo tiene que ver precisamente con la necesidad de retornar en el análisis de esta controvertida década de nuestra historia, para arribar a conclusiones objetivas sobre las experiencias vividas. El estudio de instituciones culturales nacidas en este contexto puede en gran medida facilitar esta tarea.

Sobre el ICAIC podemos encontrar algunas investigaciones relacionadas con su producción fílmica, desde la perspectiva de la crítica artística, o desde el punto de vista estético de sus producciones, pero su papel como institución en la creación y difusión del ideal social revolucionario ha sido poco tratada. En esto radica la *novedad* de este trabajo: aportar un estudio que refleje la labor de esta institución, en el plano socio cultural en la década del sesenta.

El Grupo de Pensamiento Latinoamericano de la Cátedra “José Enrique Varona” cuenta con algunos estudios sobre la época y con una valiosa base de datos bibliográfica que nos brinda un sólido sustrato sobre el cual comenzar a caminar en nuestra investigación. También está la amplia obra de Alfredo Guevara, que ha sido compilada y hasta ahora publicada en cuatro libros que han arrojado luz sobre muchos aspectos de interés; además de la colección de la revista Cine Cubano, perteneciente a la Hemeroteca de la Biblioteca Provincial “José Martí”, que cuenta con casi todos los números publicados de la misma.

A pesar de que la comprensión de todo el proceso de los sesenta es insustituible para entender más profundamente nuestra realidad actual, y por ende mejor proyectarnos en la futura, esta compleja época ha sido insuficientemente estudiada, sobre todo en lo que a polémicas y contradicciones se refiere. Este trabajo pretende adentrarse en el estudio de una de las instituciones emblemáticas de la Revolución Cubana en los años sesenta, y a través de este estudio mostrar en alguna medida la controversia de ideas que se desarrolló en la etapa, paso importante para llegar a comprender más profundamente el ideal que defendemos. Es preciso aclarar que no trabajamos con la noción convencional de década, sino que consideramos que 1959 es el año que da comienzo a esta etapa, dado a que marca el triunfo de la Revolución y por tanto el principio de toda una serie de cambios radicales, además que es el momento en que se funda el ICAIC. Por otra parte extendemos el tiempo objeto de estudio hasta 1971, año en el que se celebra el Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura, que unido a las transformaciones producidas en la directiva del Consejo Nacional de Cultura, inauguró una nueva época dentro de nuestra política cultural.

El *objeto* de este trabajo incluye toda la labor del ICAIC en la década del sesenta, labor que observamos mucho más allá de la creación fílmica, y que se extendió al movimiento intelectual de los años sesenta. Esta labor la encontramos expuesta en artículos, ensayos, discursos, cartas, proclamas, tanto de sus fundadores, en el caso de la vasta obra de Alfredo Guevara, como la contenida en publicaciones periódicas de esos años: La revista *Cine Cubano* que la consultamos desde su primer número hasta los correspondientes al año 1971 y *La Gaceta de Cuba*, de la cual consideramos los números publicados en 1963 y a principios de 1964, etc. Además, con el objetivo de recabar más información, entrevistamos al Msc. Oscar Antuña Benítez, curador del Museo Nacional de Bellas Artes, quien nos orientó en la búsqueda bibliográfica y sobre algunos puntos propios de la época.

Esta es solo una primera aproximación a un tema muy vasto, que se inserta en el Proyecto de investigación del departamento de Filosofía “La proyección del ideal social de la Revolución Cubana en los sesenta”, el cual se está llevando a efecto desde hace algunos años, y para el cual tributamos concretamente insertos en el tema “Los intelectuales y la Política cultural de la Revolución entre 1959 a 1971”. Este trabajo se inserta, además, en la línea de investigación de la carrera de Estudios Socio culturales, que se dirige al estudio de instituciones culturales de nuestro país.

Nuestro *objetivo* es fundamentar el papel jugado por el ICAIC en la conformación del ideal social de la Revolución Cubana en los sesenta, teniendo en cuenta las múltiples acciones que impulsaron esta institución y el movimiento intelectual que se creó en su entorno a favor del proyecto social cubano.

Hemos trabajado a partir de un *problema* cardinal, porque a pesar de que la batalla ideológica en el sector intelectual estuvo signada por muchas contradicciones, en su gran mayoría reflejo del prejuicio anticomunista de la mayor parte de los intelectuales cubanos provenientes de la etapa republicana, estos mismos intelectuales se adentraron en el proceso de defensa y construcción del proyecto social de la Revolución Cubana, inmersos en la actividad de múltiples instituciones

y proyectos culturales entre los que se encontró el ICAIC. ¿Cómo logra el ICAIC, con una labor consecuente con sus principios y objetivos, proyectar un ideal social afín con la Revolución Cubana? ¿Cómo se produce la inserción de esta institución en la dinámica del movimiento intelectual de los años sesenta?

Como *hipótesis* proponemos la siguiente: El ICAIC, surgido como fruto del ideal social de la Revolución cubana en lo concerniente a la esfera de la cultura, fue un vehículo para su divulgación en todas las capas de la sociedad, además de cooperar en su profundización y desarrollo posterior.

El trabajo cuenta con dos capítulos, el primero de ellos dedicado a exponer el contexto ideológico en que se desarrolló la labor del ICAIC y las premisas que fundamentaron su creación.

El segundo capítulo aborda más explícitamente cómo hizo efectiva la proyección del ICAIC dentro del ideal social de la Revolución Cubana en la década de los sesenta, teniendo en cuenta su labor educativa, su labor de divulgación y difusión de ideas propias de nuestro proyecto social, su compromiso con la Revolución, que le llevó a insertarse en el proceso asumiendo siempre posiciones de principio. En esta parte concedemos un espacio a las polémicas desplegadas en la etapa entre los intelectuales que en alguna medida tuvieron algo que ver con el ICAIC. Desde esta perspectiva sobresale el pensamiento de las figuras emblemáticas de esta institución, como el caso de Alfredo Guevara, que jugaron un importante papel en la defensa de los ideales de la Revolución cubana, en momentos de confusiones, dudas y escabrosas discusiones. Esclarecer los principios y lineamientos de nuestra política cultural, marcada por las *Palabras a los intelectuales*, de Fidel Castro, fue un objetivo del ICAIC desde sus inicios, y esta intención subyace en las discusiones y polémicas que se reflejan en este capítulo.

No pensamos concluir el tema con esta tesis de diploma, porque aún quedan muchas aristas por estudiar que ameritan mayor profundidad de análisis, dada la

complejidad, no solo del tema, sino de la etapa estudiada. Queda pues abierta nuestra investigación para futuros trabajos.

Capítulo I

La creación del ICAIC.

La década de los sesenta del siglo XX fue un tiempo de singular importancia dentro de la historia mundial. Numerosos sucesos dieron un vuelco a lo que estaba establecido hasta entonces en todas las esferas de la vida tanto a nivel personal como social. Cambios económicos, políticos y culturales se sucedieron ininterrumpidamente, impidiendo un retorno a lo que hasta entonces se había creído incuestionable. El Black Power, las Panteras Negras, los grupos reunidos en torno a la no violencia del pastor bautista Martín Luther King Jr., o la labor completamente diferente de Malcom X hicieron todo un replanteo de la cuestión racial. El movimiento de resistencia de los mal llamados indios norteamericanos, las rebeliones dentro del sistema penitenciario de los Estados Unidos, y las guerrillas latinoamericanas demostraron que diversas situaciones político-sociales que se daban en todos los rincones del mundo ya eran insostenibles. En África este tiempo marcó la etapa culminante de la descolonización y el comienzo de las políticas de unidad del continente.

Por otra parte los movimientos feministas luchaban por una inserción completa de la mujer en todas las esferas de una sociedad de la que estaban más que hartas de estar hartas, mientras las organizaciones lésbicas y gays reivindicaban la homosexualidad como orientación que no dificultaba en modo alguno el desempeño social de los individuos. Todos comenzaban a tratar las cuestiones relacionadas con el sexo de un modo más desprejuiciado, dando lugar a la llamada revolución sexual. Todo esto se reflejó en la literatura, no olvidemos el boom de la novelística latinoamericana, en las artes plásticas, en la moda unisex, en la música donde se destacaron Bob Dylan y The Beatles, por solo citar dos ejemplos. Tantos cambios por supuesto llevaron al replanteo de la educación tradicional y a cuestionar en qué medida ella perpetuaba una forma de vida ya caduca. No era posible, después de un vuelco tal, una vuelta atrás, la vida de todos nunca podría ser igual.

En ese contexto triunfa la Revolución Cubana, aplastando la sangrienta dictadura de Fulgencio Batista, con un proceso socio político de carácter popular, agrario y antiimperialista. Una Revolución “de los humildes y para los humildes”, que surge como síntesis de múltiples inquietudes expresadas con un nuevo proyecto de cambio

radical, un proyecto que subvertía el orden existente en todos los planos de la vida del país: “... la ruptura de las jerarquías sociales, la igualdad como valor, el reconocimiento del derecho a la propiedad sobre la tierra y la vivienda a grandes sectores poblacionales, la salida de los adolescentes del claustro familiar y su entrada masiva al ruedo de lo social, la universalización de la enseñanza, la relativa nivelación de los ingresos, la socialización de la economía, la abolición de la propiedad privada y su reducción a la escala de la personal, el involucramiento activo en la política, la fuente popular del poder y la raigambre popular de todas las acciones fundamentales del proceso, son entre otros, elementos de un nuevo ideal social que se gestaba a través de la revolución en el poder.”¹

Con la Revolución Cubana se quería dar respuesta a muchos de los problemas que acuciaban al mundo, desde un pequeño país subdesarrollado amenazado por un vecino poderoso. Estados Unidos, la máxima potencia imperialista a nivel mundial, había implementado numerosos mecanismos de dominación en la isla, tanto económicos como políticos, y muchos de ellos habían llevado a una dependencia económica que a su vez ocasionaba complejas situaciones en el ámbito de la ideología y la cultura.

Así, al triunfo revolucionario, el gobierno norteamericano tomó todas las medidas posibles para frenar los cambios que transformaban la Isla, desde las simples amenazas, la suspensión de las importaciones de origen cubano, el rompimiento de las relaciones diplomáticas y consulares hasta el auspicio a las bandas contrarrevolucionarias –tanto en nuestro territorio como en el suyo–, lo que llevó al ataque a Playa Girón en abril de 1961 o la imposición del bloqueo total en febrero de 1962 y la amenaza de la agresión directa en la llamada Crisis de los Misiles en octubre de ese mismo año. Es obvio entonces que el país atravesaba momentos difíciles, al no tener mercado alguno para nuestras exportaciones, ni donde buscar los artículos que hasta entonces importábamos de los Estados Unidos la situación económica era crítica, además de la amenaza constante de ser atacados por la potencia mundial más fuerte del planeta. No obstante, a pesar de toda esta oposición, el proyecto revolucionario avanzó y se fue consolidando a través de toda la década.

¹ González Aróstegui, Mely. “Ideología y cultura en los primeros años de la Revolución en el poder: la labor del ICAIC en la promoción del ideal social de la Revolución Cubana.” (Inédito)

La naciente Revolución se planteaba entonces la necesidad de llevar a cabo, a la par de las transformaciones en la economía y en el resto de las esferas de la sociedad, una completa descolonización de nuestra cultura, para lo cual tuvieron lugar acciones concretas como la nacionalización de los medios masivos de comunicación, la Campaña de alfabetización, la fundación de la Imprenta Nacional, la creación de la Casa de las Américas y del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), la constitución del Ballet Alicia Alonso como Ballet Nacional de Cuba.

El 23 de marzo de 1959 como primera ley promulgada en el campo de la cultura se establece la creación del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos “no para convalidar una situación existente o entregar la industria a los cineastas, sino para crear a partir de un punto cero.”² Esta Ley 169 puede resumirse en dos direcciones:

1. “enriquecer y ampliar el campo de acción de la cultura cubana incorporando un nuevo medio de expresión artística.
2. formar un público más complejo y avezado, y por lo tanto más crítico; más exigente y activo, y por lo tanto más revolucionario.”³

Si por revolución entendemos el cambio de todo aquello que el momento histórico exija cambiar, comprenderíamos por qué en este contexto el cine se volvía un instrumento de inmensa importancia dentro del nuevo proyecto social en su doble carácter de arte e industria. En cuanto arte, el cine es el que más accesible le resulta al gran público y quizás también el que más profundamente le influye prefijando no solo patrones de gusto estético sino incluso conductuales, estereotipos y opiniones. Así le considera desde muy temprano el cineasta Tomás Gutiérrez Alea: “El cine, como manifestación de la cultura de un pueblo, es la actividad más comprometida con intereses ajenos a la cultura. Es por lo tanto la actividad que refleja más rudamente los factores reales que condicionan una sociedad.”⁴ De ahí también su importancia desde el punto de vista ideológico.

² Guevara, Alfredo. “Realidades y perspectivas de un nuevo cine.” En *Cine Cubano* Año 1, No. 1

³ “El cine cubano.” En *Cine Cubano*, Año 9, No. 54- 55

⁴ Gutiérrez Alea, Tomás. “El cine y la cultura.” Año 1, No. 2 P.6

Un instrumento tan poderoso no se podía dejar al azar o peor aún, en manos de “mercaderes” dispuestos a venderse al mejor postor. Desde los primeros años del proceso revolucionario, los cineastas cubanos y sobre todo las principales figura que apoyaron la creación del ICAIC se manifestaron en este sentido: “Tenemos conciencia – dice Alfredo Guevara, director del Instituto- de que nos acercamos a un instrumento de incalculable valor y posibilidades complejas, difícil, codiciado, peligroso y de indiscutible y probada eficacia. Conciencia también de que nos acercamos a un arte esclavizado que empleamos con entera libertad y que operará en nuestras manos como cítara de notas raramente arrancadas. Esto multiplica nuestros deberes, y hace más nítidas y considerables las dificultades.”⁵

En cuanto industria, el cine involucra un sinnúmero de especialistas. El guión, la musicalización, la fotografía, la edición, la actuación, la iluminación, el maquillaje, la producción y la dirección requieren de todo un equipo transdisciplinar para conseguir el film. No en vano se ha dicho que el cine aúna en sí todas las artes. Es por eso que en el cuarto y el quinto de los por cuantos de la Ley 169 se especifica la necesidad de que la nueva cinematografía cubana resultara de la unión de los esfuerzos de todas las especialidades posibles.⁶ Entre otras cosas, esto es lo que nos lleva a afirmar que el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos desde sus inicios fue mucho más que cine. En su seno se creó el Grupo de Experimentación Sonora, donde se reunieron algunos de los mejores músicos cubanos dirigidos por Leo Brouwer, y desde su entorno se planteó “el estudio- investigación- desarrollo- creación del problema musical, no solo insertado en el cine sino también y fundamentalmente como arte música per se”⁷

⁵ Guevara, Alfredo. “Revolución es lucidez.” Ediciones ICAIC, La Habana, 1998, pp.352-353

⁶ “(...) Por cuanto: El desarrollo de la industria cinematografía cubana supone un análisis realista de las condiciones y posibilidades e los mercados nacional y exterior y en lo que al primero se refiere una labor de publicidad y reeducación del gusto medio seriamente lastrado por la producción y exhibición de films concebidos con criterios mercantilistas, dramática y éticamente repudiables y técnicas artísticamente insulsos.

Por cuanto: El anterior enunciado supone la más estrecha colaboración con economistas y técnicos, con educadores, psicólogos y sociólogos, con los artistas y los creadores de todas las ramas, con las autoridades docentes y rectoras de la obra cultural de la Revolución y con los Comandantes y departamentos especializados del Ejército, la Marina, la Policía y las Fuerzas Aéreas Rebeldes.” En “La Ley que creó el ICAIC.” *Cine Cubano* Año 4, Nos. 23-24-25, p.22

⁷ Brouwer, Leo. “La música en el cine cubano. Un año de experimentación.” En *Cine Cubano*, Año 10, Nos. 63-64-65

Fue este movimiento quien auspició a la Nueva Trova en sus inicios. Como líneas de estudio se proponían: la música pop actual, los elementos esenciales de la música cubana, la canción actual, el fenómeno Beat, la relación musical Cuba- Brasil, la forma y formatos de sonoridad actual, el arte trascendente y su importancia, el arte momentáneo y su importancia, la experimentación electrónica aplicada a la música popular, el jazz y el arte “abierto” y casual (happening)⁸. En fin, un amplio espectro de intereses que no necesariamente estaban supeditados al cine, pero que hasta cierto punto le apoyaban.

Por otra parte, al nacer el ICAIC se creó el Departamento de Publicidad, dirigido por Saúl Yelín, que promovió un movimiento gráfico, vinculándose con Raúl Oliva, Fernando Pérez O`Reilly y José Lucci y con pintores de la magnitud de Raúl Martínez, Humberto Peña, René Portocarrero y Servando Cabrera. Los carteles se hicieron en talleres particulares hasta 1967, en que se creó un taller de serigrafía para las tiradas masivas, aumentando así la producción. Se llevaron a las calles, se imprimieron en postales, marcadores, agendas y almanaques, tomando así un espacio que no había sido al que originalmente se había destinado, contribuyendo a que el espectador realizara valoraciones más abiertas e inteligentes alrededor de los problemas que vivía el país y toda la región. “El cartel de cine –independientemente del filme para el cual fue realizado- se admiró, se conservó por su vuelo artístico y su gran plasticidad, muchas veces comparables a una obra de arte en el sentido convencional del término. En múltiples ocasiones superó el interés del espectador por el filme, que lo utilizó como decoración de buen gusto en hogares y oficinas. (...) Los *carteles del ICAIC* sustentaron el esplendor de esa década.”⁹ Según Adelaida de Juan, una de las críticas e historiadoras de arte más destacadas de nuestro país, la Revolución cubana ha conseguido, en el campo de las artes visuales, expresiones innovadoras sobre todo en el cartel y en el documental cinematográfico. Tanto el uno como el otro carecían de

⁸ Ver Leo Brouwer. Ídem.

⁹ Vega, Sara y Alicia García. “Los carteles del ICAIC.” En *Coordenadas del cine cubano* 1. Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 2001

antecedentes inmediatos y bajo los auspicios del ICAIC lograron un nivel de calidad insospechado.¹⁰

En el caso del cartel no solo rebasó la mera promoción comercial de la cinematografía sino que también fue un incentivo y una preparación para que los artistas desarrollaran su obra con fines extracinematográficos. También, ofreció así a artistas ya reconocidos la posibilidad de explorar otras áreas de la creación artística, como fue el caso de Raúl Martínez, quien además de ser un pintor ya conocido, fue el creador del cartel del filme *Lucía* y, además, del logotipo del Instituto Cubano del Libro.

Fue esta una de las formas en que el ICAIC influyó en nuestra cultura fuera de la mera producción cinematográfica como un catalizador del proceso cultural cubano, como una dirección consciente de las muchas líneas que se proponía su trabajo, y así lo sustenta Tomás Gutiérrez Alea: “Dentro del cine tendrán cabida por primera vez las tendencias más revolucionarias (en el sentido que esta palabra tiene de progreso, de avance hacia lo nuevo) que arrancan de nuestras más cubanas tradiciones culturales.”¹¹

Un aspecto de interés puede ser el hecho de que el cine, que no era la más importante de nuestras manifestaciones artísticas se proponía ser el creador del espacio donde el resto de estas pudieran manifestarse en todo su esplendor: “De ahí que consideremos como tarea principal del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos la creación de una base técnico-material, y organizativa, y de una atmósfera cultural, espiritual propicia al surgimiento y desarrollo de los creadores y de sus realizaciones de la obra de arte.”¹²

No es de extrañar que, creado por un proceso revolucionario radical que trastocaba toda la estructura social, el nuevo Instituto desestimara la producción cinematográfica que le había precedido, al considerarla incapaz de satisfacer las nuevas necesidades que

¹⁰ Ver Adelaida de Juan. “Más sobre el cartel cubano.” En *Abriendo ventanas. Textos críticos*. Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2006, pp. 97- 100

¹¹ Gutiérrez Alea, Tomás. Ídem , p. 9

¹² Guevara, Alfredo. “El cine cubano 1963.” En *Cine Cubano*, Año 3 , Nos. 14-15

surgían, ni de afrontar los fortísimos retos ideológicos que se planteaban. La primera exhibición cinematográfica ofrecida en Cuba fue el 24 de enero de 1897, en un local de la calle Prado, en la ciudad de La Habana. El Cinematógrafo Lumière, dirigido por el francés Gabriel Viere proyectó algunas películas como *La llegada del tren* y *Artillería en combate*. No bastándole, actuó como cameraman, filmando la primera película realizada en Cuba, *Simulacro de un incendio*, el 7 de febrero del mismo año, aprovechando la visita de la actriz española María Tubau de Palencio a la Estación Central de Bomberos del Comercio.¹³ Sin embargo, a pesar de que esta fecha resulta muy temprana a nivel mundial, en Cuba, por diversas razones el cine nunca llegó a estar muy desarrollado, limitándose en el mayor de los casos a reproducir patrones mercantilistas prefijados, aunque se destacaron algunos nombres como Enrique Díaz Quesada, Ramón Peón (el Griffith cubano) y José G. González, pero su producción cuando menos pecaba de ingenua.

Esto es lo que lleva a Alfredo Guevara a considerar la no existencia del cine anterior a la Revolución, que salvo algunos esfuerzos esporádicos, no intentó una obra verdaderamente artística: “Primero fue la curiosidad por la toma de vistas, después la novedad y el primitivismo –*El parque de Palatino* y *La Virgen de la Caridad*–, más tarde un intento comercial, productivo y mediocre y más recientemente juegos de vanidad y aventura, alguno que otro bordeando el ridículo y uno superándolo. Se concertaban capitales, formando cooperativas, gestionando u obteniendo subvenciones, pero nunca se llamaba con seriedad al talento. Los llamados promotores- directores se entregaron siempre a un milagrismo aventurero. Sin acudir a academia cinematográfica alguna, sin contratar directores que poseyeran una técnica adecuada y un sentido o personalidad identificable, sin conocer las obras maestras del cine, sin haber pisado jamás una Cinemateca o haber abierto un libro, sin saber a derechas qué era el cine, *han hecho cine*. Los resultados no podían ser otros. “Los films realizados en nuestro país durante una veintena de años no son otra cosa que dramones que arman su trama entre canciones y shows de cabaret o televisión, coproducciones de calidad ínfima en los que

¹³ Ver Emilio Roig de Leuchsenning. “La primera exhibición y producción cinematográfica en La Habana.” En *Coordenadas del cine cubano 2*, Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 2005

Cuba aporta el sabor tropical con cuatro paisajes, un hotel de lujo, dos rumberas y un villano de jipi y retorcido bigotillo. Este es el saldo. La *prehistoria* del cine cubano.”¹⁴

¿Qué hacer entonces? ¿Dónde basar ese nuevo cine que habría de crearse? Buscar en nuestra música, en nuestras danzas, en la literatura, en las artes plásticas abría un camino, ya el crítico Frank Padrón lo había notado cuando señalaba que en el imaginario artístico de la isla, en su totalidad, estaba el sentido de la cubanía y de la identidad, (no por primario y errático menos real) hasta en los títulos menos afortunados,¹⁵ pero no resultaba suficiente. El cine cubano tenía que hallarse con el cine mismo, y debía echar sus raíces sobre todo en la realidad nacional: cultural, psicológica, social, sin dejar de lado la búsqueda de un asidero y una fuente, de volcarse principalmente sobre la experiencia de otras industrias y asimilarlas en lo que tengan de mejores mientras “afila su propio instrumento de expresión” Así lo expresa Alfredo Guevara: “Nuestro cine tendrá de este modo un denominador común: el aprovechamiento y asimilación de todas las experiencias válidas en medio siglo de cinematografía, o cuando menos de las más afines a nuestra fisonomía nacional, caracteres psicológicos, tradiciones culturales y necesidades revolucionarias de transformación, crecimiento y madurez. De este modo se creará el repertorio de imágenes y vivencias, de obra concreta, que nos falta. Se establecerán los términos de confrontación, propicios a la crítica, a la superación y los hallazgos, encontraremos así el espejo en que vernos, ese cristal pulido en que nos reconoceremos o descubriremos con placer, horror o asombro.”¹⁶

Por este entonces se fraguaba la modernidad en el cine mundial, con curiosos visionarios que se adelantaban a las corrientes existentes, tanto conceptual como formalmente¹⁷. En nuestro contexto, ¿de qué fuentes se alimentaría el ICAIC? Hemos dejado a los especialistas en cine el análisis de los aportes técnicos que cada una de las

¹⁴ Guevara, Alfredo. “Realidades y perspectivas de un nuevo cine.” En *Cine Cubano*, Año 1, No.1

¹⁵ Padrón Nodarse, Frank. “De América soy hijo... El cine cubano en el proyecto *nuestramericano*.” En *Coordenadas del cine cubano 2*. Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 2005, p.149

¹⁶ Guevara, Alfredo. Ídem.

¹⁷ Ver Caballero, Rufo. “Sedición en la pasarela. Cómo narra el cine posmoderno.” Editorial Arte y Literatura. La Habana, 2001, pp. 61-62

fuentes podría ofrecer. Nos detenemos nosotros a comentar brevemente algunas de las influencias más poderosas, dando énfasis en el cariz ideológico que tomaban:

- el neorrealismo italiano.

Desde 1955 en que Alfredo Guevara, Julio García Espinosa y Tomás Gutiérrez Alea, como miembros de la Sociedad Cultural Nuestro Tiempo ruedan el documental *El Mégano* sobre la situación de los carboneros, se presiente la influencia de esta corriente que se proponía como fin la presentación descarnada de la realidad, prescindiendo de actuaciones y de nombres falsos, de héroes y personajes excepcionales.¹⁸ El ICAIC tenía mucho que aprender de los presupuestos neorrealistas que lograban con un mínimo de costos una magnífica obra que sin desdecir su carácter artístico obligaba a volcarse sobre la realidad desde la realidad misma.

Quizás debemos detenernos aquí y explicar someramente los presupuestos neorrealistas para comprender mejor la influencia que tuvo sobre nuestro Instituto. Los partidarios del neorrealismo lo consideraban una posición moral en primer lugar y después una posición estética. Partían de que el uso que se había dado hasta entonces en el cine a las historias y guiones no era más que una manera de evasión de la realidad, la cual basta para explicarse a sí misma sin necesidad de enmascararla con esquemas. El deber del artista es el de hacer reflexionar al espectador sobre las cosas como son, sobre él mismo y los que lo rodean, directamente y sin fábulas. Cualquier situación, cualquier persona es narrable si se poseen los elementos necesarios para desentrañarla con profundidad; por tanto hay que romper con personajes excepcionales, que solo crean complejos de inferioridad en los espectadores: todos podemos ser personajes, todos somos igualmente importantes. Por supuesto un cine así se haría menos costoso y se libraría de tantos factores que lo condicionan, es decir, del capitalismo y de la colaboración técnico- profesional,

¹⁸ “El neorrealismo rompe todos los esquemas, rehúsa todos los cánones que sustancialmente no son otra cosa que una codificación de límites. Es la realidad lo que rompe estos esquemas ya que son infinitas las modalidades del encuentro de parte del hombre de cine con la realidad (hablo precisamente de ir por la calle con la cámara cinematográfica).” Ver Zavattini, Cesare. “La dimensión moral del neorrealismo.” En *Ese diamantino corazón de la verdad*. Iberautor Promociones Culturales S. L. 2002

incluido el guionista e incluso los actores, que son los que limitan las posibilidades expresivas del arte cinematográfico.¹⁹

Este compromiso con la realidad y su transformación, el interés en la gente sencilla, el propósito de lograr un cine más barato que permitiera desligarlo de las limitaciones capitalistas y técnicas, obviamente guardaban una estrecha relación con los objetivos del Instituto recién creado por la Revolución. Así se estuvo muy al tanto de la producción de Rossellini, Visconti, De Sica, Fellini, lográndose estrechos lazos de cooperación con Cesare Zavattini, quien cooperó con el guión de “El joven rebelde” de Julio García Espinosa. No es extraño entonces encontrar la influencia neorrealista en todo el quehacer del ICAIC, especialmente en esos primeros años, pero que se mantiene hasta la actualidad (los presupuestos en que se basó *Suite Habana*, del Premio Nacional de Cine; Fernando Pérez, son un claro ejemplo).

- La nouvelle vague.

La llamada nueva ola francesa a pesar de ser “anarquistas de derecha” como los calificó Simone de Beauvoir, era un cine hecho por jóvenes que se enfrentaban a lo establecido y convencional, tanto en el plano meramente técnico como en cuanto a valores sociales, y fue este enfrentamiento –junto a la circunstancia de ser paralelos en tiempo y espacio- lo que los unió, pues no se les puede considerar como una escuela o un estilo propiamente dicho. Aunque pecaba muy a menudo de reiteración de códigos que se acercaban riesgosamente a lo espectacular que acostumbra Hollywood, desde el punto de vista formal tenía mucho que aportar a nuestra incipiente cinematografía, especialmente la producción de Truffaut y Alain Resnais. En realidad, más que una profunda influencia ideológica y estética –por su misma falta de coherencia conceptual y formal- fue para el ICAIC una lección sobre cómo hacer cine en enfrentamiento con la política cinematográfica tradicional y con los distribuidores, en escenarios naturales, sin un cuerpo de estrellas constituido, con lo mínimo indispensable pero con un claro criterio de la calidad artística.²⁰

¹⁹ Ver Cesare Zavattini. Op. Cit., pp. 265- 284.

²⁰ Ver Rodolfo Santovenia. “Diccionario de cine. Términos artísticos y técnicos.” Editorial Arte y Literatura, La Habana, 2006, p. 160

Otras cinematografías, como el cine norteamericano independiente, el cine soviético, el cine japonés con Kurosawa y Mizoguchi y el cine sueco con Ingmar Bergman fueron asimiladas críticamente por el ICAIC, por lo que podemos asegurar que si no contábamos con una fuerte tradición fílmica nuestro cine revolucionario se alimentó con lo mejor producido a nivel mundial. Todo esto nos da la idea de con cuánta seriedad se planteó y se llevó a cabo la labor del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos y de cómo se fue perfilando un trabajo profundo que rebasaba lo meramente fílmico. También habría que considerar las premisas en que se basó su fundación.

En el primer número de la revista *Cine Cubano* Alfredo Guevara aclara cuáles serían las premisas sobre las que se basaría la fundación del ICAIC²¹, aunque en realidad este tiempo no se caracterizó por una conceptualización ni una reflexión estética profunda: “Lo primero es hacer”²², alimentarse de lo mejor que se hacía en el mundo en esos momentos y de lo que ya estaba hecho, a la par de ir produciendo tanto el material fílmico como la reflexión sobre esta misma producción y la situación histórica del momento. No obstante, estas premisas prefijan las intenciones del ICAIC. A modo de resumen ellas nos ofrecen una panorámica de los objetivos que se planteaban el nuevo cine cubano y los posibles medios que utilizaría para conseguirlos. A lo largo de toda la década estos principios se pondrían de manifiesto constantemente en cada acción emprendida y en cada expresión del Instituto. Estas premisas serían:

Será un cine artístico. Este principio se hace constar ya en el primero de los “por cuantos” de la Ley 169: “El cine es un arte”.²³ Esta afirmación podía ser polémica, pues quizá se interpretaría –o malinterpretaría- como una concepción elitista que considera la creación un estado cuasi divino que no guarda relación alguna con el contexto en el que está inserto. Sin embargo nada más alejado de la convicción de los que componían el ICAIC, para quienes el arte era ante todo una responsabilidad moral: “Recordar que el cine es ante todo un arte conlleva al honroso riesgo de que se nos acuse de querer

²¹ Ver Guevara, Alfredo. “Realidades y perspectivas de un nuevo cine.” En *Cine Cubano* Año 1, No. 1

²² *Idem.*

²³ “Ley que creó el ICAIC.” En *Cine Cubano*, Año 4, Nos. 23- 24- 25, p. 22

promover un cine intelectual, como si un medio elaborado y creador no lo fuera por fuerza. No se trata de una actitud ni de una tendencia dentro del cine: se trata del cine mismo. Solo a partir de este axioma es posible discutir en serio y abrir un análisis, una exposición o una controversia. El cine, en cuanto arte, y aún en cuanto arte condicionado por una exigencia de productividad económica es en primer término, un acto intelectual: un acto que se llama creación. Cuando un autor –argumentista o guionista- concibe una idea cinematográfica sea cual fuere su calidad y limitaciones, e inclusive cuando renuncia o establece secuencias con vistas a interesar al público o garantizar la rentabilidad del film por ese u otro camino, estamos ante un acto intelectual, elaborado y complejo. Ese acto intelectual no lo es tan solo en el orden dramático o de cálculo económico, lo es también en el orden moral.”²⁴

Enriquecer la realidad desde la creación fílmica, hacer posible mediante la experiencia estética una reflexión más profunda del contexto en el que se inserta solo es posible a través de un cine legítimamente artístico. Pero además la calidad artística no es un fin en sí misma; por una parte facilita su difusión comercial pues: “No son los films mediocres los que abren los mercados: son los films artísticamente válidos.”²⁵ Su importancia superaría el mero punto de vista económico, pues serviría como negación de la bazofia kitsch que llenaba las programaciones de todas partes. Realmente se defendió la idea de que un cine de calidad lejos de cerrar puertas las abre, y pese a su pretendido anticomercialismo puede ser más comercial y efectivo que el grueso de la producción al uso. Llevaba, eso sí, un esfuerzo mayor, y una tensión y un cuidado que no requería el cine que usualmente abastecía nuestras salas. No obstante se consideró que valía la pena; el espíritu competitivo, y el ejemplo, obligarían a esas cinematografías a retomar el camino de superación que habían abandonado años atrás. A esto debe agregársele el reconocimiento de que un cine verdaderamente artístico llegaría con mucha más profundidad a todos los públicos.²⁶

Un reto enorme surgía al reconocer que la revolución que se quería realizar dentro del cine no estaba en la calidad, sino en su difusión cada vez más amplia. Hasta nuestros días esto se mantiene como un problema de nuestra política cultural. A pesar

²⁴ Guevara, Alfredo. . “Revolución es lucidez.”. Ediciones ICAIC, La Habana 1998 p.343

²⁵ Guevara, Alfredo. “Realidades y perspectivas...”, ob. cit

²⁶ Ver: Guevara, Alfredo. “Realidades y perspectivas...” op. cit.

de lo difícil que resulta lograr este principio sin subestimar al pueblo espectador, se opta no por un cine intelectual o de minorías, sino por un cine popular, porque la revolución que interesaba era ante todo cultural.²⁷

Hacia una explicación de este fenómeno Alfredo Guevara se proyecta enfatizando en la misión de un cine revolucionario acorde con un ideal social que se iba conformando para favorecer el proceso de desarrollo cultural e ideológico de las más amplias masas de la sociedad. “El cine cubano quiere una sola originalidad: *la de liquidar ese excepcionalismo convirtiéndose en personero y receptáculo del cine como arte*. Este es el punto más polémico porque la vieja escuela decrepita, la escuela –vaya ironía tenerla que llamar así- de la mediocridad y el melodrama ridículo, los hacedores del cine, han creado un mito. Y el mito ha prendido. Según ellos el cine artístico no es comercial, y el cine comercial no puede ser artístico. ¿Por qué? Aquí se produce una dicotomía que no llega a ser explicada claramente en los materiales que hemos podido revisar, pero que indudablemente tiene su explicación. No el sofisma que contrapone arte y rentabilidad, sino el mecanismo psicológico y moral que mueve a los productores y rectores cinematográficos de la decrepitud”²⁸.

Y Alfredo Guevara lo resume muy sencillamente: “desprecian al público, desprecian al pueblo, desprecian a sus respectivos países, desprecian la cultura, *son despreciables*. Como no entienden al público ni son capaces de adentrarse en complejidad alguna acuden al camino más fácil, y también más bastardo, a preparar engendros en los que reúnen sensualidad vulgar, violencia indiscriminada, melodrama llorón, lugares comunes y publicidad.”²⁹

Como requisito fundamental para la obtención de este carácter artístico en el cine se consideró entonces la inserción en nuestras propias tradiciones culturales más

²⁷ García Espinosa, Julio. . “Un largo camino hacia la luz.” Ediciones Unión, La Habana 2000. P. 32

²⁸ Ver: Guevara, Alfredo. “Realidades y perspectivas...” op. cit.

²⁹ Idem. P.340

desarrolladas, como la plástica y la música; y aquí caemos de lleno en la segunda de las premisas.

Será un cine nacional. Cuba no contaba con una tradición seria y profunda en el cine; tal y como expusimos antes. Como reconocieron los fundadores del ICAIC esta institución no fue creada para validar una situación ya dada sino para partir de cero. ¿Dónde buscar esa inspiración? Se proponen buscar en otras artes donde ya existían Portocarrero, Amelia Peláez, Víctor Manuel, Carlos Enríquez, Lecuona, Caturla, Ignacio Cervantes, Fidelio Ponce y tantos otros. No podía surgir un arte cinematográfico sin la revolución, “sin que en la montaña y en la clandestinidad se forjara el espíritu guerrillero, combatiente, hasta saturar la conciencia nacional y elevar a categoría de radical transformación”, pero tampoco hubiera surgido si a través de los años, sistemática e infatigablemente, no hubiera continuado forjándose la imagen de Cuba, y el sentimiento de nuestro propio ser, diferenciado y universal al mismo tiempo, en medio de las más violentas presiones, y del más deformador proceso de extranjerización que pueda concebirse... “Por eso – enfatiza Alfredo Guevara- nuestro cine nuevo y buscador (reñido con los teorizantes que sustituyen el pensamiento creador por secuencias de fórmulas, y del formulismo deducen un estrecho recetario), no puede sino reconocer en los artistas que han abierto el camino, a sus propios precursores.”³⁰

La premisa de crear un cine nacional respondía además a la necesidad de que el cine cubano habría de ser parte de un espíritu de resistencia ante la penetración forzada de elementos foráneos.

Pero esta asunción no sería estática: en medio de las nuevas condiciones de vida que surgían del profundo proceso revolucionario que se estaba viviendo, nuestras tradiciones culturales precisaban ser reinterpretadas y recreadas, no pretendiendo inventar la cultura pero tampoco aceptándola como pieza litúrgica o intocable. Cuando millones de campesinos y trabajadores se acercaban por primera vez a una representación dramática, a una exposición de la plástica y la artesanía, o veían la pantalla cinematográfica, o cuando renunciaban a los subproductos comerciales con que

³⁰ Idem. p.312

se les ha estado envenenando la conciencia, la actividad debía ser ante todo *crítica*.³¹ Por supuesto nada de esto se refiere a un populismo vulgar con visos folclóricos al ceñirse al estrecho nacionalismo de las canciones, la rumba, y los tipos populares o los argots regionalistas. Pero había que encontrar nuestra fisonomía nacional, su más auténtico carácter sin imponer estilos ni límites³² : tal debía ser el sustento de nuestro cine y así se proyectan los fundadores del ICAIC.

Será un cine inconformista. Este propio carácter nacional le otorgaría a nuestra cinematografía su originalidad pero también la imposibilidad de utilizar fórmulas foráneas de modo mimético. Había que mostrar a Cuba, su historia, su música, sus costumbres; mostrar la Revolución tal cual era, mostrar los hombres que la hicieron, mostrar la verdad de un país, el nacimiento de una estructura social nueva, limpia y potente; mostrar sus tanteos, sus errores, sus enmiendas; lograr plasmar con todo ello películas libres y lúcidas, sería colocar la primera piedra de un cine totalmente anticonformista.³³ Claro que no se hablaba de desestimar por completo lo que ya se había conseguido desde el punto de vista formal en el cine mundial: “La máxima austeridad en las soluciones expresivas no es solo una forma de hacer resistencia al cine actual, sino que es nuestra forma actual de hacer cine. Hacer resistencia al cine actual no quiere decir partir de cero.”³⁴

Era necesario buscar la autenticidad en la industria del cine, pero manteniéndola abierta a todo los recursos formales como un medio de encontrar nuestro propio modo de expresión sin necesidad de tratar de reinventar el lenguaje cinematográfico o su técnica, pero sí de marcándolo con un grado de independencia, libertad de experimentación creadora, y de rigor revolucionario cuyo único límite queda establecido por la seriedad y el talento.³⁵

³¹ Guevara, Alfredo. “La cultura y la Revolución.” En *Cine Cubano*, Año I, No.3, p. 45

³² Guevara, Alfredo. “Realidades y perspectivas...” ob.cit

³³ Ver. Manet, Eduardo. “Pantallas de la Habana.” En *Cine Cubano*, Año 1, No.2

³⁴ García Espinosa, Julio Op. Cit. P.32

³⁵ Guevara, Alfredo. *Tiempo de fundación*. Iberautor Promociones Culturales S. L. 2003 p. 191

Será un cine barato. La mejor cinematografía mundial en ese momento como la nueva ola francesa o el neorrealismo italiano partían de un presupuesto razonable obteniendo un producto de innegable calidad artística. Sin embargo con los recursos y la publicidad propios del cine de espectáculo de Hollywood es imposible lograr un cine sano, tanto menos en un país subdesarrollado. Por esto nuestro cine con un mínimo de costos obtendría un resultado artístico y comercial, sería rentable.

Será un cine comercial. La cinematografía cubana tenía el respaldo económico del Gobierno Revolucionario, pero no debía ser una carga para éste, porque no pretendía producirse de espaldas a las condiciones del mercado mundial o en un nivel de cine-clubs y Cinemateca. “Creemos en el cine como arte, pero no encontramos los motivos o experiencias que nos obliguen a calcular una insalvable contradicción con sus posibilidades comerciales.”³⁶ Sin negar su carácter artístico el cine cubano tenía muy presente que era una industria y que como tal debía ser rentable rompiendo el cliché de que los filmes baratos y artísticos no son comerciales. Teniendo el cuidado de hacerla nacer bajo la responsabilidad moral más seria, y por tanto en función de su condición de arte, la cinematografía cubana resultaría y sin que implique contradicción alguna, una permanente y progresiva fuente de divisas tanto por la venta y explotación directa de los films como por el singular impacto publicitario y de sugestión que posee la imagen cinematográfica sobre el espectador de todas las latitudes, y la oportunidad que se nos ofrece de popularizar nuestra vida y nuevas realidades, el paisaje y la psicología cubanas, la música, la danza, y la problemática de nuestro país y su Revolución favoreciendo el turismo.³⁷ Con este tipo de cine se podía lograr una de las mayores preocupaciones del ICAIC: acercarse del mejor modo posible a todos los públicos: “Con filmes de calidad nuestro cine podrá abarcar las dos vertientes del mismo mercado: el público cultivado y las masas populares, no por analfabetas menos sensibles a los grandes problemas de nuestra época, que les afectan muy directa y principalmente.”³⁸

³⁶ Guevara, Alfredo. “Realidades y perspectivas de un nuevo cine.” En *Cine Cubano* Año 1, No. 1

³⁷ Guevara, Alfredo. “Revolución es...” ob.cit. p.338

³⁸ Guevara, Alfredo. “Perspectivas y realidades...” ob.cit.

Será un cine técnicamente terminado. El cine cubano no aspiraba a la espontaneidad., tenía que dirigirse al conocimiento y al estudio. En efecto ese aprendizaje se llevó a cabo pidiendo la ayuda y asesoría de importantes instituciones como el Centro Experimental de Cinematografía de Roma y el Instituto de Estudios Cinematográficos de París, así como de algunos de las más conocidas personalidades de la cultura mundial; tal es el caso de Luis Buñuel, Cesare Zavattini, Alain Resnais y Alejo Carpentier. Sin embargo, el objetivo no era alcanzar la perfección técnica por sí misma, sino como vehículo del nuevo ideal social que enarbolaba la Revolución, como la forma más factible de llegar a todos: “Hoy en día un cine perfecto –técnica y artísticamente logrado- es casi siempre un cine reaccionario. La mayor tentación que se le ofrece al cine cubano en estos momentos –cuando logra su objetivo de un cine de calidad, de un cine de significación cultural dentro del proceso revolucionario- es precisamente la de convertirse en un cine perfecto.”³⁹

Es que sin dudas el pueblo era el punto focal de los intereses de nuestro cine, y lograr un arte de calidad que fuera capaz de no desvincularse de él era uno de sus problemas fundamentales. Y ¿cómo desvincular al pueblo de la Revolución, si la Revolución era el clímax de sus sueños, aspiraciones y deseos? Este rasgo marcó el carácter del ICAIC en lo sucesivo. Argumentar esta tesis será objeto de la segunda parte de este trabajo.

³⁹ García Espinosa, Julio. Ob.cit. P.9

Capítulo II.

Proyección del ICAIC dentro del ideal social de la Revolución Cubana en los 60.

1. La labor de educación, formación y divulgación. Calidad artística en función de la educación del público.

En el capítulo pasado hicimos un breve recuento sobre el surgimiento del ICAIC como fruto del nuevo ideal que la Revolución triunfante proponía. En el presente capítulo nos proponemos demostrar que el recién creado Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos no se limitó a ser un reflejo pasivo de ese ideal sino que fue un importantísimo instrumento de su reformulación, desarrollo y difusión en todos los ámbitos de nuestra sociedad.

Por regla general, un ideal social que se manifiesta en una revolución se revela a través de documentos programáticos, discursos, publicaciones y, pudiéramos agregar, las diferentes manifestaciones artísticas aliadas al proceso. Es obvio entonces el destacado papel que juega en todo esto la intelectualidad, como puente de la elaboración teórica de la exposición del ideal, a través del funcionamiento de las instituciones culturales y de las polémicas que suceden entre los creadores. Por las razones ya expuestas con anterioridad una institución que se dedique al cine, pero que supera sus límites, tendría una relevancia muy significativa dentro de una sociedad inmersa en una transformación tan radical.

Pero para que el ICAIC pudiera jugar su papel debía tener en cuenta la situación de atraso cultural en la que se encontraba la mayoría de la población cubana: muchos de los campesinos nunca habían visto un film, y lo que es peor aún, muchos estaban acostumbrados a las superficialidades de Hollywood y sus cinematografías acólitas⁴⁰. Si consideramos no solo la pobre calidad artística de estas películas, en su mayoría policíacos, oestes, guerra, acción y aventuras, horror y melodramas basados en clichés formales y una pobre caracterización de los personajes, sino también la propaganda ideológica pro Estados Unidos que llevaban implícita, es obvio que esta programación debía ser cambiada, pues resultaba insostenible dentro de la nueva situación que recién se comenzaba a vivir en nuestro país. La penetración cultural del imperialismo norteamericano y la profunda deformación de nuestra fisonomía nacional, ocultaron los mecanismos y fórmulas de esta dominación, presentándola como parte de una evolución perfectamente normal. Así, el *american way of life*, sea convirtió en un modelo inconsciente y nada de lo que pudiera presentar un film, por falso que fuera, resultaba difícil de aceptar. Por eso el público no se reconocía en los indios “heroicamente asesinados” por *justicieros cowboy*, fieles representantes del superhéroe estadounidense.⁴¹

La problemática presentada entonces era bien compleja: se trataba de romper con los esquemas que había impuesto el colonialismo cultural y de acercar al público, tanto al que estaba en tabula rasa, como al deformado por gustos comerciales, al arte y a la realidad que se estaba viviendo. El problema no era educar al público, sino reeducarlo, o mejor todavía, hacer que el público participara en su propia reeducación.⁴² Como primeras medidas fueron confiscados todos los medios de exhibición cinematográfica pertenecientes a la tiranía y se adquirieron mediante compra, expropiación o confiscación de los cines y empresas distribuidoras de películas del país, eliminando así cualquier posibilidad de continuar el bombardeo de la filmografía imperialista y el espacio propicio para la propaganda contrarrevolucionaria, suspendiendo también de

⁴⁰ En que en esos momentos el 54, 95 % de la programación vista en Cuba eran filmes estadounidenses, seguida por un 16, 32 % de películas provenientes de México. Ver: Guevara, Alfredo. “Una nueva etapa del cine en Cuba.” En *Cine Cubano*, Año 1, No. 3, p. 3-11

⁴¹ V. Guevara, Alfredo. Ídem.

⁴² “El cine revolucionario cubano, factor de educación permanente.” *Cine Cubano*, Año 11, Nos. 66-67, p. 62

forma masiva la proyección de filmes de posiciones ideológicas colonizadoras. Esto no significó en modo alguno la imposición de una cinematografía “adecuada”, sino la inserción gradual de filmes de calidad que no se conocían y la promoción de lo producido por países desestimados por completo hasta ese momento, porque “imponer mecánica y apriorísticamente programas exclusivistas de cualquier matiz, equivaldría a provocar una ruptura entre ese público y la cinematografía. No puede pretenderse dosificar el gusto por decreto.”⁴³

En fin, la efectividad ideológica del cine revolucionario se lograría en primer lugar erradicando influencias colonialistas, para así poder difundir con menos resistencia las ideas revolucionarias - presentadas sin formas dogmáticas- pero evitando un aislamiento que podría provocar un apetito desaforado por lo que no se conoce.⁴⁴ Para realizar su función formativa, nuestro cine no podía cambiar el contenido de la exhibición. Por eso racionalizó la oferta, diversificó los programas y estableció la comparación, *para que el público pudiera juzgar por sí mismo*; por eso también diversificó los niveles, para que el público *pudiera elegir*, es decir para que participara de su propia superación cultural.⁴⁵

Ahora bien, aunque el cine tuviera una función educativa no debía limitarse a ella: el cine, en primer lugar, es un arte y como tal es una finalidad en sí mismo; por tanto utilizarlo con meros fines pedagógicos significa mutilarlo y despojarlo de toda dignidad, obteniendo además el efecto opuesto al esperado, pues lo aleja del público, quien lo rechaza por su falta de calidad. El cine, en tanto manifestación *artística*, podría cumplir una función educativa sin degenerar en simple propaganda y esto lo tuvo muy el ICAIC. “El arte educa, pero esa no es su finalidad”⁴⁶ fue una de las aseveraciones que con más fuerza opuso Alfredo Guevara a aquellos que se manifestaban a favor de un

⁴³ Taladrid, Raúl; Héctor García Mesa; José Manuel Pardo y Humberto Ramos. “La programación cinematográfica como factor de información y formación del público. Un ejemplo: Cuba.” *Cine Cubano*, Año 8, Nos. 49-50-51, p. 18

⁴⁴ V. Álvarez, Santiago. “Cultura y medios masivos de comunicación. El cine como uno de los medios masivos de comunicación.” En *Cine Cubano*, Año 8, Nos.49-50-51, p.11

⁴⁵ “El cine revolucionario cubano factor de educación permanente.” *Cine Cubano*, Año 11, Nos. 66-67, p.62.

⁴⁶ V. Guevara, Alfredo. “Creemos un deber ser modernos. Informe y saludo ante el Congreso Nacional de Cultura”, La Habana, 15 de diciembre de 1962. En *Revolución es lucidez*, Ediciones ICAIC, La Habana, 1998, p.370

propagandismo con viso populista. El problema –tal y como lo veía - no era que con falso criterio proletario se ignorara la cultura sustituyéndola por la propaganda y la demagogia, pues así obras y exposiciones primitivistas llegarían a lugares inadecuados, sobreestimando y llevando al ridículo a los trabajadores que ahora alcanzan las posibilidades de expresarse artísticamente, pero que no podían lograrlo en un día.

La concepción mecanicista del ascenso de las masas de trabajadores a la vida de la cultura puede así crear el rebajamiento y descomposición de los niveles intelectuales, produciendo una ola de mal gusto que no es de ninguna manera inherente al desarrollo socialista, y mucho menos producto del trabajo de los organismos responsables de la cultura, o de las organizaciones de masas.⁴⁷ Y aquí se comprenden las causas del creciente rigor artístico en la selección de los films programados; porque mientras más lograda esté una obra de arte, más profunda compleja y duradera será su influencia en la conciencia de las personas que entren en contacto con ella.

No se trataba de consignas, ni de simplificar el lenguaje para acercarlo al pueblo, pues esto sería discriminación: el arte no debe “descender” a las masas para hacerlo más comprensible, dejaría de ser arte y lo que se recibe se vuelve solo una depauperada sombra en el mejor de los casos. Además ¿por qué subestimar a un pueblo que había obtenido, asimilado y concretado una Revolución tan profunda?⁴⁸ Semejante pueblo podía comprender todo lo que tuviera que ver con su vida, a pesar de que era innegable que debido a la malformación producida por la colonización cultural sufrida durante tantos años, la mayoría de los cubanos tendrían muchas lagunas que remediar. ¿Qué podía hacer el ICAIC para dar solución a este problema, si de veras se quería lograr un trabajo cultural profundo? Al respecto se llevaron a cabo varias acciones concretas, que reflejaban un interés real por la preparación integral de nuestro pueblo y de las que hablaremos con más detenimiento. Interés por las masas, para quienes, a fin de cuentas, se hizo la Revolución.

⁴⁷ Guevara, Alfredo. Ídem, p. 372

⁴⁸ V. Iznaga, Diana. “A propósito de Colina Lenin.” Entrevista a Alberto Roldán y a Amaro Gómez. En *Cine Cubano*, Año 2, No.8 , p. 63

Al no contar en esos primeros años con una producción nacional que lograra satisfacer las elevadas demandas artísticas e ideológicas del público revolucionario había que apelar a la cinematografía mundial, ampliándole así el universo cultural y ofreciéndole un bagaje necesario para juzgar con propiedad en materia fílmica y artística en general. El 6 de febrero de 1960 se crea la Cinemateca de Cuba, dirigida por Héctor García Mesa. La función de cualquier cinemateca consiste, en primer lugar, en localizar y conseguir copias de todos los films, positivos y de duplicación, que se han producido en el país, y de todo el material que existe sobre dichos films y sus realizadores: fotos, programas, carteles o folletos publicitarios, libros, revistas, críticas, ensayos; lo mismo que los equipos utilizados en el pasado: o sea, todo lo que pueda servir de referencia para el estudio y apreciación de la historia del cine nacional y mundial.⁴⁹

Una sección muy importante de la Cinemateca sería la del Museo, cuya labor se consideraba la más ardua y pretenciosa del departamento: localizar y adquirir ejemplares de cada equipo y accesorio cinematográfico utilizado por el cine desde sus orígenes hasta nuestros días.⁵⁰ Pero a esto no se limitaba la función de la Cinemateca sino que también debía preparar exhibiciones especiales de filmes atesorados, en forma de ciclos dedicados a la producción de un país, un período histórico, una corriente estética, un director destacado o un actor notable. Para esto se inaugura el 1ro de diciembre de 1960 el cine Chaplin con una programación permanente, pero también se incentivaron los Cine-Clubs⁵¹, para facilitar el acercamiento del público a las mejores manifestaciones del cine de todos los tiempos y de todos los países, rectificando paulatinamente el concepto erróneo que el mal cine había formado en tantas personas.

Además de la mera exhibición del film debía haber un Cine- Debate, una sesión de cine de arte en la que un moderador le ofrece al público, antes de la proyección, todos los

⁴⁹ García Mesa, Héctor. "Cinemateca de Cuba." En *Cine Cubano*, Año 1, No.5, p. 48

⁵⁰ V. García Mesa, Héctor. "El Museo del Cine de la Cinemateca de Cuba." En *Cine Cubano*, Año 6, no. 37, p. 26

⁵¹ "Un Cine- Club es una organización que se ocupa de ofrecer al público las películas de alta calidad artística que generalmente no son exhibidas por las salas comerciales. Estas películas se exhiben en ciclos, que pueden ser de corrientes estéticas, cines nacionales, directores, etcétera, de modo que cada aspecto de las diversas manifestaciones cinematográficas pueda ser estudiado, discutido y comprendido cabalmente." Tomado de: Héctor García Mesa y José del Campo. "¿Qué es un Cine-Club? Algunas ideas sobre la organización de Cine-Clubs." En *Cine Cubano*, Año 1, No. 2, p. 64

datos e informaciones generales posibles sobre el film que habrán de ver. Luego los espectadores se verían en libertad para emitir su opinión al respecto, ofreciéndose así la ventaja de aumentar el conocimiento que sobre el cine tenían los asistentes y de intercambiar ideas sobre muchos temas. De esta forma la gente se vería parte del proceso y, por tanto, tomaría parte activa de él.

Pero era esto aún insuficiente. Había un público que por razones geográficas, de comunicación y formación no iba al cine, por lo que en abril de 1962 se crea el Departamento de Divulgación Cinematográfica y los Cine- Móviles: si la gente no iba al cine, el cine los buscaría por bosques, llanos y montañas. Ya en 1969 se habían ofrecido 363 163 exhibiciones a alrededor de 40 millones de espectadores, muchos de los cuales veían un film por primera vez.⁵² Además, aprovechando el espacio televisivo y su amplio público –que ofrece también la ventaja de que la gente no necesita salir de su casa para recibir la información- se creó en 1969 el programa *24 X segundo*, como una manera más de educar a nuestro pueblo

La programación se volvía también una manera de intentar que el simple espectador *se convierta en público*, y no el mero acto de seleccionar y distribuir filmes⁵³. Se planteó la necesidad de exigir una producción propia –refiriéndose a la línea de distracción del entretenimiento-, sin obviar la necesidad de comprar cierta cantidad de filmes extranjeros para resolver los problemas de distracción de alguna medida. El hecho de tener que cubrir doscientos cincuenta mil programas al año en las salas bajo techo, y unos cuantos miles en los cine-móviles implicaba una necesidad no solo cualitativa, sino también numérica: no habría en el mundo una producción de filmes de calidad que permitiera cubrir tamaña tarea. “Es así, que en el caso de los filmes de entretenimiento hay también una selección pero realizada, por supuesto, con criterios muy distintos.”⁵⁴

⁵² V. “El cine cubano...” En *Cine Cubano*, Año 9, Nos.54-55, p.114; “En Cuba el cine busca al público.” En *Cine Cubano*, Año 3, No. 13, p. 13 y Héctor García Mesa. “Cine en camión, en arrias, en el aula, en la caña, en la montaña. Un reportaje sobre le Cine-Móvil ICAIC.” En *Cine Cubano*, Año 10, Nos. 60-61-62, p.107

⁵³ Ver: Alfredo Guevara. “Reconocer en el cine al imagen.” En *Tiempo de fundación*. Iberautor Promociones Culturales. S. L. 2003, p.181

⁵⁴ Idem, p. 152

De esta manera se cumplían los parámetros tanto cuantitativos como cualitativos de los propósitos del ICAIC, no se trataba solo de elevar el nivel cultural de unos pocos, sino también de extenderlo a toda la población cubana. Así, los puntos más importantes para definir la programación del ICAIC serían:

1. la incorporación de millones de campesinos al público cinematográfico;
2. el establecimiento, desarrollo y defensa de la *variedad* como principio fundamental, sin excepción de escuelas, movimientos, tendencias o países;
3. la liquidación del comercialismo, incluso en la publicidad de los filmes;
4. la concepción de la programación como instrumento cultural, de superación y combate anticolonial, que contribuya a la apertura a la realidad y al fortalecimiento de la condición revolucionaria⁵⁵

Se crea también el sistema de publicaciones nombrada *Ediciones ICAIC*, que reimprimió clásicos de la literatura cinematográfica mundial. Aparecieron los *Boletines de traducciones e información* y sobre todo, la revista *Cine Cubano*, que informaba sobre el acontecer del cine nacional e internacional, publicando artículos, reseñas y críticas, siendo uno de los soportes fundamentales de esta investigación.

La recién comenzada producción del ICAIC también sería insustituible en la labor de educar al público que se estaba formando. La universalidad del lenguaje visual es muy propicia para eliminar las diferencias de cultura, señaladas por diferencias en la capacidad de abstracción que el lenguaje verbal impone. El cine, que puede representar la realidad en movimiento, que lo hace muy útil para mostrar procesos, y para revelar relaciones entre hechos registrados en las condiciones más disímiles de tiempo y lugar, puede educar en un modo de pensamiento racional, concreto y dialéctico, además de su eficacia inmediata para comunicar conocimientos y habilidades.⁵⁶ Debido a estas posibilidades, exclusivas del cine, de hacer su lenguaje accesible a todos, sin importar

⁵⁵ Idem, p. 182

⁵⁶ Pantín, Estrella; Julio García Espinosa y Jorge Fraga. "Para una definición del documental didáctico. Ponencia presentada al I Congreso Nacional de Educación y Cultura." En *Cine Cubano*, Año 11, Nos. 67-70, p. 21

las barreras que puede oponer la diferencia en los niveles de instrucción, diferentes organismos, como el Ministerio de Educación, el Instituto Nacional de Reforma Agraria, el Instituto Cubano de Recursos Minerales, el Ministerio de Salud Pública y el Ministerio de Industria Azucarera, comenzaron a solicitarle al ICAIC la realización de cortos que ayudaran al trabajo cotidiano de sus respectivas esferas.

Con ese objetivo se crea en noviembre de 1963 el Departamento de Documentales Científicos Populares, cuyo trabajo comenzó a partir de enero del siguiente año.⁵⁷ Estos documentales científicos, junto a la llamada *Enciclopedia Popular* se destinaban a una función esencialmente didáctica pero siempre manteniendo la calidad esperada,⁵⁸ porque un pueblo que se iba desarrollando, que estudiaba y se instruía, debía terminar por rechazar cualquier bazofia paternalistamente didactista y pediría cuentas de esto. Hay que aclarar que además de esta producción se realizaban otros documentales más elaborados artísticamente en los que se alcanzaron destacados logros.

Por otra parte, el 6 de junio de 1960 se hizo la primera presentación *del Noticiero ICAIC Latinoamericano*, dirigido en sus inicios por Alfredo Guevara y luego por Santiago Álvarez. Este noticiero fue llamado por Jesús Díaz el “arte popular de vanguardia”⁵⁹ ya que logró la actualización informativa y la solidez ideológica con un altísimo nivel de calidad artística. Jorge Fraga señalaba que la temática que trabajaba este noticiero era heterogénea, pues los contenidos que divulgaba no tenían, en las circunstancias del espectador, igual variedad y riqueza de contextos. También eran múltiples los fines que el noticiero se proponía. Denunciar, movilizar, hacer el testimonio, incitar al análisis o al combate: ninguno de estos fines debía quedar fuera.⁶⁰ El noticiero se concibió para una frecuencia semanal, duraba de diez a veinte minutos, de acuerdo al interés del tema y se proyectaba antes del filme; brindaba noticias nacionales e internacionales de los

⁵⁷ V. “Documentales científicos cubanos.” En *Cine Cubano*, Año 4, Nos. 23-24-25, p.47 y: Oscar L. Valdés y Miguel Torres. “El departamento de documentales científico- populares.” En *Cine Cubano*, Año 6, No. 35, p.33

⁵⁸ “El cine cubano factor de educación permanente.” En *Cine Cubano*, Año 11, Nos. 66-67, p.64

⁵⁹ Díaz, Jesús. “Para una cultura militante (tres notas sobre arte).” En *Cine Cubano*, Año 11, Nos. 66-67, p. 98

⁶⁰ Fraga, Jorge. “El Noticiero ICAIC Latinoamericano: función política y lenguaje cinematográfico.” En *Cine Cubano*, Año 11, Nos. 71-72, p. 27

ámbitos político, artístico, cultural, deportivo, histórico y económico, desde un punto de vista interpretativo y haciendo un uso particular de la música.

Como el escaso número de copias impedía cubrir la exhibición simultánea del noticiero en todas las salas del país las noticias perdían actualidad e interés. Sus realizadores entonces, se replantearon otras formas de brindar la información, de manera que no se limitara a la inmediatez de la noticia, sino que ofreciera, a partir del hecho, un análisis que profundizaba en el tema, para así garantizar el interés del público y una mayor perdurabilidad del contenido del mensaje.⁶¹ *El Noticiero ICAIC Latinoamericano* jugó un papel fundamental en la concientización política de las masas al combinar información y emoción mediante una fotografía impecable, una edición inquieta, una adecuada musicalización y un comentario incisivo y preciso.⁶² Su equipo técnico fue la escuela por donde comenzaron la mayoría de los editores y camarógrafos del ICAIC.⁶³ Por otra parte, el Noticiero, por sus propias características, fue un modo de llevar a todo el mundo una imagen lo más veraz y objetiva posible de nuestra Revolución y sus logros.

Así, desde el punto de vista de su función educativa, la producción del ICAIC se puede clasificar como cine intencionalmente educativo, dentro del cual se encuentran el cine intencionalmente didáctico (“Enciclopedia Popular”, Documentales Científicos Populares) y el cine directamente político (Noticiero ICAIC). El cine no intencionalmente educativo con influencia formativa directa como *David* y otros filmes de corte histórico y el cine no intencionalmente educativo con influencia formativa indirecta (filmes de ficción y documentales artísticos).⁶⁴

Hasta ahora hemos hablado de la educación del público sin mencionar la de los cineastas propiamente, donde la realización de estos mismos documentales cumplía la

⁶¹ García, Alicia y Sara Vega. “El periodismo cinematográfico: aventuras, peripecias y trascendencia.” En *Coordinadas del cine cubano 2*. Editorial Oriente, Santiago de Cuba 2005, p. 102

⁶² V. Enrique Colina. “El espejo de la impaciencia. Noticiero ICAIC Latinoamericano.” En *Cine Cubano. Selección de lecturas*. Editorial Félix Varela, La Habana, p. 37

⁶³ V. Michael Chanan. “Introducción (al estilo de Santiago Álvarez).” En *Op. Cit.*, p. 51

⁶⁴ V. “El cine cubano factor de educación permanente.” En *Cine Cubano*, Año 11, Nos. 66-67, pp. 64-65

doble función de servirle como iniciación en el mundo de la producción cinematográfica y de ponerle en contacto directo con la realidad, pues también ellos habían sido formados en la sociedad anterior, de la que habían heredado patrones caducos, incluso en el plano formal, que podían obstaculizar la comunicación con el pueblo. En una entrevista, Amaro Roldán planteaba: "... si el pueblo no comprende algunas obras de arte no se debe tanto a problemas formales sino a que ciertos artistas no tienen un conocimiento suficiente de la vida real. No hay ninguna contradicción en utilizar un lenguaje artístico, digamos al día, y reflejar al mismo tiempo los problemas que le plantea la vida a cualquier hombre. En cuanto a la mayoría de nosotros, nos hemos formado en el pasado, y la Revolución, entre otras cosas, nos crea la necesidad de revisar ese pasado, sobre todo en lo que respecta a las escalas de valores... al terreno de la ética y la estética."⁶⁵ La mejor manera que encontraron de despojarse de ese pasado fue vincularse lo más profundamente posible con la realidad y los cambios que estaban aconteciendo, analizando día a día el compromiso con el pueblo y el perfeccionamiento de la sociedad.

2. Lugar del artista en la nueva sociedad.

Caemos entonces en un problema medular que también se planteara en el seno del ICAIC: ¿cuál es el papel que los artistas e intelectuales deben jugar en la nueva sociedad revolucionaria? En primer lugar la Revolución sacude al pueblo de su ignorancia pero también le abre al artista la posibilidad de aumentar su público, de crear ya no solo para una restringida élite sino para todo el pueblo, ampliando también su realidad, sus posibilidades creativas y la búsqueda de recursos formales para enfrentar esta situación. Al respecto, el escritor Jesús Díaz, quien luego abandonaría el país y dirigiría la revista *Encuentros*, consideraba: "El centro de la problemática intelectual de Cuba –si del trabajo de los creadores se trata- es traducir la crisis del mundo que todavía estamos destruyendo, el parto doloroso del que comenzamos a construir, al lenguaje del arte hallando los medios expresivos adecuados. Traducir la experiencia de la Revolución cubana, vanguardia del mundo subdesarrollado, en términos de vanguardia

⁶⁵ Iznaga, Diana. "A propósito de *Colina Lenin*." Entrevista a Alberto Roldán y Amaro Gómez. En *Cine Cubano*, Año 2, No. 8, p. 63

artística. No podemos entender por vanguardia en este caso la imitación, la copia servil de ningún experimento artístico foráneo; la vanguardia, para serlo, tiene que estar delante de nosotros, no a nuestras espaldas. No puede ser, por tanto, repetición. Pero tampoco podremos desarrollar esa vanguardia sin conocer, y asimilar críticamente todo lo que la humanidad ha creado y crea.”⁶⁶

En primer lugar, el arte implica una permanente experimentación y búsqueda que es precisamente lo que lleva, obliga incluso al artista a ser un hereje consuetudinario que considera cada punto de llegada como el próximo comienzo de un desarrollo mayor, que además debe romper con sujeciones, reglas y una visión estática y estatizante de la realidad.⁶⁷ Pero esta búsqueda nunca es aséptica desde el punto de vista ideológico. Al respecto dijo Tomás Gutiérrez Alea “La creación artística supone una actitud no imparcial frente a la realidad. Es decir, la creación artística conlleva un juicio, de cualquier clase. Todos los intentos de retratar la realidad y mostrarlo objetivamente, es decir, evitando un juicio sobre ella, son intentos fallidos. A veces se llega a medias verdades que pueden resultar más inmorales que una mentira completa.”⁶⁸ Para lograr esta aprehensión total de la realidad se pueden recorrer todos los caminos y analizar todas las posiciones, pero en última instancia, se necesita partir de una formación ideológica que es la que nos brinda una explicación coherente de cada cosa y sobre la cual se puede edificar con el talento necesario una poética personal, un estilo, un género, una vía de expresión. He aquí un reto que enfrentó el ICAIC.

El ICAIC asume como su posición filosófica el marxismo –sin dogmas ni prejuicios-, aunque reconoce las posibilidades de expresarse desde cualquier otra posición sin que esto tuviera una incidencia directa sobre la calidad artística, como algunos aseguraban.⁶⁹ Obviamente un fenómeno tan pluricausal como la creación artística no podía limitarse al empuje de la filosofía, sin desdeñar la coherencia conceptual que esta puede ofrecerle.

⁶⁶ Díaz, Jesús. “Para una cultura militante (tres notas sobre arte).” En *Cine Cubano*, Año 11, Nos. 66-67, p. 97

⁶⁷ V. Guevara, Alfredo. “El cine cubano 1963.” En *Cine Cubano*, Año 3, Nos. 14-15.

⁶⁸ Gutiérrez Alea, Tomás. “El Free Cinema y la objetividad.” En *Cine Cubano*, Año 1, No. 4, p. 39

⁶⁹ Guevara, Alfredo. “El único camino culto es el camino de lo real.” En *Tiempo de fundación*. Iberautor Promociones Culturales S.L. 2003, p.93

Por ende, la necesidad constante de prepararse, estudiar, superarse, buscar alternativas pero sin olvidarse del público, que es el destinatario de tanto esfuerzo.⁷⁰

Por eso, a pesar de la asunción del marxismo por parte del ICAIC, este no se plegó a la posición estética que los dogmáticos le consideraban inherente: el realismo socialista. ¿Por qué? En primer lugar, el realismo socialista surgió como producto de unas condiciones muy específicas: la pugna entre corrientes artísticas – extremistas en algunos casos- como el suprematismo, el constructivismo, el Lef y la poderosa tradición realista rusa decimonónica sumada a la política cultural oficial estalinista que transformó a la crítica y al arte en un problema político, en una muestra de fidelidad o traición a la Revolución.⁷¹ Obviamente no era este nuestro contexto y el Instituto se planteaba entre sus premisas, como ya vimos, la creación de un cine basado en nuestras más auténticas tradiciones culturales, muy diferentes a las soviéticas. Por otra parte, formalmente, el realismo socialista se limitó a la reproducción de patrones propios del siglo anterior y como ya había sugerido el Che, no se trataba de representar las ideas del siglo XIX como tampoco las del XX, sino comenzar, tanto en el arte como en la vida, la creación del siglo XXI y del hombre nuevo que ayudaría a construirlo.⁷²

Por otra parte, la influencia neorrealista presente entre los presupuestos del ICAIC, necesariamente tenía que chocar con la tendencia del realismo socialista a la caracterización maniquea de los personajes y de la realidad, y a la idealización del héroe socialista, en ocasiones casi un nuevo superman proletario, ensalzado con un inspirador tono épico. Sin ánimo de satanizar una corriente artística tan vilipendiada, nos parece obvio que el realismo socialista no guardaba mucha relación, ni con los propósitos que se proponía el ICAIC, ni con nuestra situación histórico- cultural.

⁷⁰ Ver: Julio García Espinosa. “En busca del cine perdido.” En *Un largo camino hacia la luz*. Ediciones Unión. La Habana. 2000, p.34

⁷¹ Ver: Mario de Micheli. “Las vanguardias artísticas del siglo XX.” Editorial Félix Varela, La Habana, 2004, pp. 327- 350

⁷² Ver: Ernesto Che Guevara. “El socialismo y el hombre en Cuba.” En *Revolución, letras, arte*. Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1980, p. 44

Históricamente, las relaciones de los intelectuales y artistas con el resto de la sociedad siempre han sido muy difíciles, sujetas a incomprensiones y fuertes tensiones. Provenientes de diferentes extracciones sociales, los intelectuales se suelen mantener como un grupo intermedio, que no pertenece a ninguna clase y, por su propia formación ideológica, fuertemente contestatario o de filiación política ambigua. Sin embargo, tal y como asegura Ambrosio Fornet, en una conferencia leída el 30 de enero de 2007 en Casa de las Américas⁷³ la década de los sesenta se caracterizó –a pesar de los desencuentros- por un consenso dentro de la política cultural, donde todo se consultaba y discutía, donde cada uno tenía su espacio; a diferencia de la etapa gris que siguió al Primer Congreso Nacional de Educación y cultura y la consiguiente transformación del Consejo Nacional de Cultura con Luis Pavón Tamayo a la cabeza y su política excluyente e inquisitorial.⁷⁴ De forma tal que en la etapa que estudiamos, la intelectualidad se movía, más allá de los conflictos, en un estado de búsqueda de consensos, para evitar la desunión dentro del proceso revolucionario.

Había que comprender que en una Revolución así, el arte –como todo- se hace *por, para* y *desde* el pueblo y no como mercancía para un escaso número de privilegiados. Pero había que comprender también que la creación –como ampliación y complejización de la realidad – es un riesgo y una constante exploración de posibilidades por lo cual no puede limitarse a reglas y patrones preestablecidos: “El arte y el trabajo artístico no pueden ser manejados con decretos y palabras de orden o según preceptivas. Su vitalidad y significación, el grado de complejidad que suponen, escapa a los Manuales y Catecismos, incluyendo a los que repiten citas de Marx o Engels cada veinticinco líneas. (...) La verdad revelada es tema de las religiones, no del espíritu científico” – señala Alfredo Guevara.⁷⁵

Alfredo Guevara, en una carta a Fidel Castro, el 18 de octubre de 1960, nos ofrece una definición del artista: “¿Qué es un artista? Un artista es un creador, y en última instancia

⁷³ V. Ambrosio Fornet. “El quinquenio gris: revisitando el término.” Conferencia leída el 30 de enero de 2007 en Casa de las Américas. (Inédita)

⁷⁴ V. Alfredo Guevara. “Necesidad de diálogo.” En *Tiempo de fundación*. Iberautor Promociones Culturales S. L. 2003

⁷⁵ Guevara, Alfredo. “Necesidad de diálogo.” Ídem, pp. 122-123

un intelectual. Es alguien que a partir de la realidad descubre y devela esencias, extrae la sustancia y el movimiento interior de las cosas y recreándolo lo hace accesible, claro y poético al espectador (público, lector, etc.). Su oficio es de *verdad y belleza*. Los artistas pueden ser también intérpretes, dramática, mímica o vocal e instrumentalmente. A partir de una pauta deben también recrear artísticamente pues ni en el escenario teatral o danzario, en la pantomima o el guiñol, la ópera o el concierto bastan la reproducción mecánica del diálogo, la coreografía o el pentagrama. Esa vibración y comprensión interior y proyectada hacia fuera lúcidamente es la única fórmula de hacer del arte un arma de la revolución: un arma de la verdad.”⁷⁶

Es desde esta perspectiva que dentro del ICAIC se asumió la idea de que el artista también hace Revolución desde la expresión formal y la autenticidad de su búsqueda estética, porque un verdadero artista siempre ha de ser un *revolucionario*. El artista parte de la realidad para verter su obra hacia esa misma realidad de la cual partió, enriqueciéndola, transformándola o, en última instancia, revelando los aspectos de ella que precisan ser cambiados, dándonos una perspectiva diferente y más profunda de las cosas.

3. Relación arte - ideología - propaganda. Compromiso del ICAIC con la Revolución.

El compromiso del ICAIC con la Revolución de la que había surgido fue abierto desde los comienzos mismos de su creación. Partir de la realidad dada para enriquecerla fue una parte de su trabajo y la realidad era que estaban inmersos en un profundísimo proceso revolucionario en el que la neutralidad resultaba imposible. Tal y como enfatizaba Alfredo Guevara: “El tema de nuestra revolución no es propagandístico, ni manido, ni superficial: es la vida misma. Es por eso nuestro tema. No podemos apartarnos de la vida. Ni tenemos por qué hacerlo. Ella es variada, compleja, rica, inagotable. Por otra parte, nada limita nuestra expresión o experiencias porque todos los

⁷⁶ Guevara, Alfredo. “El oficio del artista. Verdad y belleza.” En *Tiempo de fundación*. Iberautor Promociones Culturales S. L. 2003, pp. 87-88

recursos del arte deben penetrarla y contribuir a revelar sus facetas y a profundizar en ellas o a modificarlas incluso.”⁷⁷

El arte verdadero, revelador de interrelaciones ocultas, vehículo de ideas y principios, manifestación de la sensibilidad ante el otro, descubridor de lo más bajo tanto en la sociedad como en los individuos, catalizador de la empatía e incitación a actuar no puede menos que ser revolucionario en sí mismo: la creación es un desafío a lo establecido, un cuestionamiento constante y justo esto era lo que estaba ocurriendo a todos los niveles de nuestra sociedad, ruptura con patrones insostenibles y acciones creativas en pro del mejoramiento de la existencia de los cubanos sin excepción alguna; ¿cómo cualquier artista podía mantenerse al margen? Por eso el primer deber de un creador cinematográfico –y de cualquier intelectual– sería el de *protagonizar la revolución*.⁷⁸ Quizás, por taras ideológicas en su formación, el artista no podía lanzarse a fondo en un proceso cuya magnitud no lograba alcanzar pero ni siquiera esto debía imposibilitarlo a participar hasta donde le fuera posible porque a la Revolución no se podía hacer esperar por la iluminación total de un individuo, iluminación que se lograría en la praxis, en la vinculación con la realidad, en la acción y reflexión cotidiana sobre lo que se estaba haciendo y lo que aún restaba por hacer.⁷⁹

Esta concepción del compromiso con la Revolución se manifiesta en toda la producción fílmica del ICAIC, especialmente en la documentalística, que además de su función artística y educativa tenía la posibilidad de presentar en el plano internacional los logros obtenidos. Tal y como en el caso del Noticiero ICAIC, los documentales, por su propio carácter de objetividad artística y veracidad, eran un vehículo adecuado para promover el carácter de nuestro proceso revolucionario por todo el mundo.⁸⁰

⁷⁷ Guevara, Alfredo. “Revisando nuestro trabajo.” En *Tiempo de fundación*. Iberautor Promociones Culturales. S.L., 2003, p. 81

⁷⁸ V. Alfredo Guevara. “Diez años de revolución, diez años de cine revolucionario.” En *Revolución es lucidez*. Ediciones ICAIC, La Habana, 1998, p. 392

⁷⁹ V. Julio García Espinosa. “Respuesta a *Cine Cubano*.” En *Cine Cubano*, Año 9, Nos. 54-55, p.11

⁸⁰ V. Manuel Pérez y Julio García Espinosa. “El cine y la educación. Ponencia presentada al I Congreso Nacional de Educación y Cultura.” En *Cine Cubano*, Año 11, Nos. 69-70, p. 9

Pero este reconocerse parte de una sociedad revolucionaria que lo trasciende no significa en modo alguno una asunción acrítica de lo que se establece, una aceptación tácita de todo. Alfredo Guevara afirma: “No invito a confiar ciegamente en la dirección revolucionaria, porque la dirección revolucionaria jamás ha propuesto cegueras. La política de nuestra dirección revolucionaria ha sido la de sembrar y desarrollar conciencias, no a nivel de personas solamente, ha sido la de sembrar y desarrollar conciencias como política global de la revolución, y eso lo vemos cuando, inmediatamente y apenas si teníamos conciencia, los compañeros, a distintos niveles de dirección, empezaban a encontrar ese monstruo tremendo que es el Estado, aun el estado socialista, en sus manos, se plantean tareas muy concretas, y una tarea inmediata y muy concreta era la alfabetización, la de desencadenar un movimiento educacional que no siendo perfecto –el de la alfabetización creo que es perfecto-, pero que no siendo perfecto ha buscado una forma de perfección en la educación que es imposible negar si uno se plantea las cosas con honestidad.”⁸¹

La posibilidad de trabajar dentro del proceso revolucionario quedaba asegurada en las líneas de nuestra política cultural, definidas en *Palabras a los intelectuales*⁸²:

- reivindicar un pensamiento emancipatorio, que supere la ideología burguesa y la colonización cultural;
- crearle las condiciones necesarias a los artistas e intelectuales para que trabajen dentro de la Revolución;
- promover la unidad;
- considerar a las masas como objetivo fundamental de todo el trabajo;
- respeto a la libertad de creación y al trabajo intelectual dentro de la Revolución.

Así, *desde la Revolución*, quedó claro que era posible el cuestionamiento, la réplica, la discusión, porque un verdadero revolucionario debía ser un eterno insatisfecho, alguien con la capacidad de ruptura imprescindible como para poder comprender que todo lo que lo logrado era solo el comienzo de logros aún mayores; al respecto Alfredo Guevara

⁸¹ Guevara, Alfredo. “La política de nuestra dirección revolucionaria ha sido la de sembrar y desarrollar conciencia.” En op. Cit., p. 172

⁸² Ver: Fidel Castro. *Palabras a los intelectuales*. Imprenta Nacional de Cuba. La Habana, 1961.

asegura: “No hay obra de arte más compleja, difícil, auténtica, desgarradora, enriquecedora, completa, y hermosa que la revolución, ni hay artista, creador más verdadero *que el militante revolucionario, que el combatiente revolucionario*, que el ideal de lo que debe ser un militante, un combatiente revolucionario, un comunista.”⁸³

Dentro del ICAIC, además de la producción cinematográfica se consideraba una verdadera creación artística conseguir convertirse en un revolucionario: de ahí la necesidad explícita de que los creadores comenzaran su educación con el documental y la vinculación directa con la realidad cotidiana. Pero para hacer más profunda y verdadera la adhesión política se consideró necesario, en primer lugar, desarrollar un sistemático, constante y correcto trabajo ideológico, armando con los elementos fundamentales de la filosofía marxista a los militantes revolucionarios, creando, además, las condiciones para desarrollar y aplicar de un modo creativo este instrumental ideológico, evitando respuestas de rutina o “de diccionario”, asegurando un contacto más íntimo y permanente con la vida real, promoviendo la *participación directa* en la construcción del socialismo, en la *actividad* y la *lucha* revolucionaria sin dejar a un lado el desarrollo de la vida intelectual.⁸⁴

IV. Enfrentamiento al dogmatismo dentro del ICAIC. Papel de la filosofía marxista- leninista.

El ICAIC siempre fue la “bofetada necesaria” al dogmatismo, en cualquier lugar donde apareciera, basándose en el carácter dialéctico del marxismo- leninismo y en que este siempre se ha propuesto, además de interpretar el mundo, la tarea mucho más ardua y compleja de transformarlo, y esta transformación pasa también por nosotros mismos y nuestras ideas preestablecidas. Argumentaba Alfredo Guevara: “Hay que desembarazarse de la rutina mental, de los conceptos entumecidos, de las ideas muertas. Hay que aportar iniciativas propias en el trabajo, pensar por cuenta propia,

⁸³ Guevara, Alfredo. “La condición del artista supone un combatiente.” En *Tiempo de fundación*. Iberautor Promociones Culturales. S. L. 2003, p. 205

⁸⁴ Guevara, Alfredo. “Informe y saludo ante el Primer Congreso Nacional de Cultura.” En *Cine Cubano*, Año 3, No. 9, p. 6

aplicar creadoramente el marxismo- leninismo. *El primer deber de un comunista es pensar con su cabeza.* La teoría y el método marxista- leninista se transforman en dogmas, si no hay una cabeza que los interprete y aplique. No echar esto en saco roto, que es muy importante.”⁸⁵ Obviamente esta flexibilidad no podría contraerse al estudio de manuales, ni a usar frases de Marx, Engels o Lenin como un infalible recetario ante cada situación que por fuerza tiene que ser diferente, volviendo así al marxismo una teoría coagulada. Algo semejante resultaba imposible por completo porque la propia Revolución había surgido como resultado de un espíritu esencialmente marxista-leninista pero que no era posible estrechar a ciertos cánones limitadores y en el ICAIC esto quedaba muy claro; no en vano la revista *Cine Cubano* publicó varios artículos al respecto.

Incluso la opción por el marxismo por parte del ICAIC, en tanto institución, no fue a priori, a pesar de la filiación de muchos de sus integrantes al otrora Partido Socialista Popular; el verdadero punto de partida para mantener una posición ideológica o sobre problemas estéticos era el de la realidad y el de la historia de nuestro país;⁸⁶ a partir de aquí se podría asumir la orientación que respondiera más directamente a nuestros verdaderos problemas, en este caso el marxismo- leninismo. Desde esta perspectiva podemos comprender una afirmación de Alfredo Guevara, de otra manera contradictoria: “Desde principios del Instituto siempre planteamos lo siguiente: no se adscribe el Instituto a una posición ideológica determinada, no se adscribe el Instituto a una posición estética determinada. Nosotros estamos en búsqueda del camino, tenemos que aprovechar todas las experiencias, tenemos que mirar en todas las direcciones, tenemos que asimilar todos los aportes técnicos profesionales o experimentales, como sea, y con toda esa riqueza y creando un repertorio de trabajos ya realizados, nosotros podremos ir tanteando en búsqueda de las formas de expresión nacional. Nunca afirmamos que fuera una ni diez vías. Ahora bien, si queríamos encontrar las formas de expresión nacional, queríamos encontrar el espíritu de nuestro pueblo, el carácter de nuestro pueblo.”⁸⁷ O sea, se asumiría al marxismo en tanto posibilidad dialéctica de

⁸⁵ Guevara, Alfredo. “Dos posiciones de principio.” En *Cine Cubano*, Año 4, No. 17, p. 1

⁸⁶ V. Alfredo Guevara. “El único camino culto es el camino de lo real.” En *Tiempo de fundación*. Iberautor Promociones Culturales. S.L. 2003, p. 90

⁸⁷ Guevara, Alfredo. Ídem, p. 92

desarrollar nuestra identidad, no como una camisa de fuerza o un recetario prefabricado ante todas las posibles contingencias que podían presentarse en el nuevo camino que se comenzaba a recorrer.

V. Polémicas alrededor del movimiento del nuevo cine cubano. Inserción del ICAIC en las mismas.

No es de extrañar, por tanto, que el ICAIC protagonizara algunas de las más importantes polémicas en esa etapa tan controversial que fue la década de los sesenta. El primer conflicto verdaderamente relevante ocurrió en 1961 con la prohibición del documental *PM*, por considerarlo nocivo a los intereses del pueblo y de la Revolución en ese momento. Esta producción versaba sobre la vida de los bares nocturnos, personajes decadentes y marginales perdidos, fue dirigida al margen del ICAIC por Orlando Jiménez Leal y Sabá Cabrera Infante, hermano de Guillermo Cabrera Infante, el novelista y director del semanario *Lunes de Revolución*, que, al decir de José Antonio Portuondo: “... oscilaba de continuo entre una posición pro-marxista o filomarxista y otra francamente existencialista y, en fin, que su empeño era seguir la última onda venida de los grupos rebeldes de fuera.”⁸⁸ Esta prohibición trascendió hasta convertirse en un conflicto en el marco de intelectuales, por lo que se decidió reunir en el salón de actos de la Biblioteca Nacional “José Martí” a todos los posibles artistas e intelectuales los días 16, 23 y 30 de junio de ese año para discutir la cuestión de la libertad de expresión ante representantes del gobierno revolucionario como Fidel Castro, el presidente Dorticós, el ministro de Educación, Armando Hart Dávalos y algunas otras personalidades. Fue en esta ocasión cuando Fidel pronuncia un discurso que se publicó con el título de *Palabras a los intelectuales*, donde resumió la política revolucionaria en la frase “*dentro de la Revolución todo, contra la Revolución nada*”,⁸⁹ dándose así comienzo a discusiones innumerables.

⁸⁸ Portuondo, José Antonio. “Itinerario estético de la Revolución cubana.” En *Revolución, letras, arte*. Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1980, p. 165

⁸⁹ Ver Fidel Castro. “Palabras a los intelectuales.” En *Revolución, letras, arte*. Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1980.

En *Palabras a los intelectuales*, Fidel señala que el problema central en esos momentos no era la libertad de creación artística, sino la defensa de la Revolución. Tampoco se trataba de sacrificar a los genios creadores, sino de ponerlos al servicio de una obra mucho mayor: el proceso revolucionario en cuya construcción participaba toda la sociedad. Los intelectuales que no coincidieran con la posición filosófica e ideológica de la Revolución, no debían ser discriminados, solo era preciso brindarle mayor atención para lograr incorporarlos a la causa, en la medida de sus posibilidades y sin coacción alguna.⁹⁰

De sumo interés para comprender tanto el conflicto como la posición que mantuvo el ICAIC ante él nos parece la ponencia pronunciada por Alfredo Guevara en la reunión ya mencionada de Fidel con los intelectuales en la Biblioteca Nacional,⁹¹ por lo que haremos un breve recuento de la misma. El director del Instituto comienza sus palabras asegurando que no siente temor alguno respecto a la Revolución porque solo en ella se puede expresar todo con absoluta libertad a todo el pueblo: "... el triunfo revolucionario es el reencuentro de toda la nación con sus propios fines..."⁹²; y continúa analizando el lugar de la crítica y de la necesidad de hacerla sobre base filosóficas sólidas pues de lo contrario puede dañar seriamente si se hace desde posiciones subjetivas. Rechaza la insidiosa afirmación de que la crítica cinematográfica haya favorecido al ICAIC por ser este un organismo del la Revolución, pues aunque así fuera, el Instituto ha actuado consigo mismo con toda la franqueza posible.

La labor "crítica" había estado en manos de un grupo muy definido, alineado en *Lunes de Revolución*, pero no así definidos desde un punto de vista filosófico y estético coherente, pues cambiaban según las modas predominantes del momento, desviando constantemente la atención del público que debía estar orientada hacia análisis más

⁹⁰ En este mismo año, por consiguiente, en el mes de agosto se celebra el Primer Congreso Nacional de Escritores y Artistas, donde se creó la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba presidida por el poeta nacional Nicolás Guillén.

⁹¹ Ver Alfredo Guevara. "Para alcanzar la lucidez suficiente." En *Revolución es lucidez*. Editorial ICAIC, La Habana, 1998, pp. 181- 200

⁹² Guevara, Alfredo. Ídem, p. 181-182

profundos, metódicos y cercanos del socialismo se iba construyendo: “El verdadero problema es que tenemos todos, absolutamente todos, que estudiar con mucha más humildad la filosofía que informa la construcción del mundo socialista, especialmente los intelectuales, sin que se plantee la obligación de la aceptación de estas posiciones.”⁹³

Así, mientras la “crítica” perseguía unos objetivos desvinculados de su contexto, el ICAIC se planteaba otros dentro de su línea principal: la lucha contra la influencia cultural norteamericana, para ir librando al proceso ascendente de trabas importantes. Dentro de esta nueva sociedad que se perfilaba ¿cuál debía ser el papel de la libertad de expresión? ¿Es que la libertad de expresión es la libertad de que las viejas posiciones reaccionarias también se manifiesten? Alfredo Guevara subraya: “Esa no es la libertad de expresión, la libertad de expresión será la libertad de expresarnos a través de todos los géneros, de todos los métodos, de todos los estilos, pero siempre a partir de las posiciones de la sociedad que estamos construyendo.”⁹⁴ Se pregunta entonces si el “terrorismo intelectual” ejercido desde *Lunes de Revolución* era verdadera libertad de expresión, dejando claro que el ICAIC había solicitado la colaboración de todos los artistas y escritores para que participaran en la producción de documentales y películas, sin exceptuar a los que pertenecían a *Lunes de Revolución*, pero que estos declinaron la invitación, prefiriendo expresarse a través de su “capilla”. Cuando tuvieron la oportunidad la desdeñaron, dejando entrever que todo el problema tenía su raíz en la lucha por el poder cultural.

Sobre el documental *PM* reconoce que quizá el ICAIC no tuvo la lucidez suficiente para prever las complicaciones que podría producir esta prohibición, pero añade que sus realizadores no dieron tampoco la posibilidad de discutir esta decisión. El problema fundamental que emana a raíz de este documental es la necesidad de analizar el estilo de trabajo entre los intelectuales, abandonando chismes y comidillas para establecer discusiones serias sobre bases ideológicas firmes respecto a problemas importantes.

⁹³ Guevara, Alfredo. *Ibidem*, p. 188

⁹⁴ Guevara, Alfredo. *Ib.*, p.195

La ponencia de Alfredo Guevara en la reunión de los intelectuales en la Biblioteca Nacional concluye con un llamado a atender los verdaderos intereses de la sociedad, en lugar de centrarse en ridículas rencillas personales. Sin embargo, el grupo de *Lunes de Revolución* continuó su labor “rebelde” hasta el punto de circular una carta abierta dirigida a “la opinión pública y al Primer Ministro, doctor Fidel Castro” donde se acusa a Alfredo Guevara por unas declaraciones hechas en televisión como autor de escisiones en el frente intelectual revolucionario y de hacerlo con carácter diversionista. Esto suscitó una respuesta de Alfredo Guevara en otra carta dirigida al doctor Osvaldo Dorticós, Presidente de la República, y al doctor Fidel Castro, fechada el 1 de julio de 1960. La idea fundamental de dicha misiva está en rechazar esa llamada “unidad” que defienden quienes se yerguen como nuevos inquisidores silenciando a personalidades de la talla de Vicentina Antuña, Alejo Carpentier, José Ardévol, Cintio Vitier y Eliseo Diego o atacan a Nicolás Guillén, Alicia Alonso, Ramiro Guerra bajo pretextos ridículos.

En la carta se denuncia el hecho de que el grupo que aglutinaba *Lunes de Revolución* invertía fondos del periódico para comprar equipos cinematográficos e interferir las labores del ICAIC intentando hacer pagar a los escritores de la revista *Orígenes* contradicciones surgidas cuando se separaron de ella para publicar la revista *Ciclón*, donde se agruparon por algún tiempo muchos de los intelectuales que pertenecían a *Lunes de Revolución*. Esta carta concluye con la intención explícita de preocuparse por otros problemas estéticos y filosóficos más importantes hasta que exista una reunión en la cual se puedan aclarar estos problemas.⁹⁵

Treinta años después, en una entrevista concedida a Wilfredo Cancio Isla para *La Gaceta de Cuba*, Alfredo Guevara declara sobre todo este conflicto surgido alrededor de *PM*: “*PM* no es *PM*. *PM* es *Lunes de Revolución*, es Carlos Franqui, es una época convulsa y de extremas contradicciones en que participaban múltiples fuerzas. No creo que *PM* mereciera tanto revuelo, y la reacción del naciente ICAIC fue muy matizada. (...) Pero convendría recordar que en esos días se esperaba ya el ataque armado y que por

⁹⁵ Ver Alfredo Guevara. “¿Qué unidad pueden defender?” En *Tiempos de fundación*. Iberautor Promociones Culturales. S. L. 2003, pp. 65-68

todas partes se emplazaban ametralladoras y anti-aéreas. Que el pueblo todo se movilizaba para repeler la agresión y que el espíritu guerrillero y de combate estaba en su más alto grado de exaltación. (...) Prohibir es prohibir; y prohibimos.”⁹⁶ El problema, por tanto, no era el documental en sí, sino el contexto y las intenciones con que fue realizado, las cuales fueron manifiestas cuando algunos del grupo *Lunes de Revolución* se apartaron del proceso revolucionario, y del país, bajo diferentes excusas.

Pero hubo también discusiones más serias y profundas en las que estuvo vinculado el ICAIC, que rebasaban el marco de las rencillas de un grupo cizañero, para preocuparse por problemas estéticos verdaderamente acuciantes. Tal fue la polémica ocurrida desde agosto de 1963 hasta mayo del siguiente año, donde comenzaron a discutirse algunos puntos que necesitaban dilucidarse y que tuvo una fuerte reacción en la Universidad de La Habana. Esta polémica fluyó en una atmósfera de completa apertura, donde cada cual pudo expresar su opinión con libertad, dejando claro su compromiso con la Revolución, pero sin rigideces, ni estrecheces dogmáticas.

Un artículo del importante músico, muy vinculado al trabajo del ICAIC, Juan Blanco, en el número 15 de *La Gaceta de Cuba*, introduce la cuestión,⁹⁷ señalando como herederos de la burguesía y de su sumisión al imperialismo tanto al dogmático de izquierda como al oportunista de derecha. Se refería a los nuevos “críticos” de arte, a quienes se introducían en las discusiones estéticas con criterios politizados en primer plano, cuando en realidad muy pocos de ellos tenían experiencia en la creación artística y ni siquiera participaban de la vida cultural, en conciertos, exposiciones y teatros, “por eso hay que luchar contra ellos como enemigos de la Revolución porque desorientan al pueblo apelando hasta a la deformación del marxismo-leninismo y contra la Revolución, como Fidel dejó muy claro, no hay ningún derecho”.⁹⁸

⁹⁶ Guevara, Alfredo. “Las revoluciones no son paseos de rívera.” En *Revolución es lucidez*. Ediciones ICAIC, La Habana, 1998, p. 89

⁹⁷ Ver Juan Blanco. “Los herederos del oscurantismo.” (I). En *Polémicas culturales de los 60*. Editorial Letras Cubanas. La Habana, 2006, pp. 3-8

⁹⁸ Idem

En abril de 1963, el director de cine, Julio García Espinosa dejó planteadas en *La Gaceta de Cuba* algunas preguntas de carácter estético. Ante la nueva realidad cubana y del socialismo mundial era una necesidad imperiosa plantearse muchas interrogantes respecto al arte que no se podían responderse mediante los archiconocidos recetarios. Por eso es imprescindible – dice García Espinosa- “aprender a vivir bajo la lluvia”, arrojando el paraguas y tomando una actitud más honesta ante preguntas como ¿de qué manera enlazar lo aprovechable del acervo cultural de cualquier país, época o sistema social con la lucha de clases en el campo de la cultura? ¿Qué hacer con lo no aprovechable?”⁹⁹ Dice entonces: “¿Nos apoyamos en Balzac y Stendhal y pasamos por alto todo el movimiento francés de vanguardia? ¿Nos asomamos con simples ojos de museo a las obras de Bach, del Bosco, de Picasso, de Stravinsky, o aceptamos que también han contribuido y *contribuyen* al desarrollo espiritual del *Hombre*? ¿Es posible hablar de un nuevo arte cubano subestimando la importancia que para las artes plásticas han tenido, tiene y tendrá el movimiento abstraccionista en nuestro país?”¹⁰⁰

En las páginas que siguen plantea una serie de interrogantes que muestran la diversa gama de inquietudes que tenían estos creadores en la etapa y que podemos resumir como: ¿qué actitud adoptar ante el llamado arte culto y el arte popular? ¿Es posible hablar de la creación de un nuevo arte y de nuevos artistas de manera mecánica y artificial? ¿Se logran estos nuevos artistas prefijando un contenido separado de la forma o confundiendo la expresión artística con los medios de divulgación? ¿La exaltación de un héroe positivo es una ayuda para la evolución del hombre común, lleno de contradicciones? ¿No es la propia realidad la que hará a los nuevos creadores y renovará a los viejos sin necesidad de recetas o normas?

Cuatro meses después se publicaron las “Conclusiones de un debate entre cineastas cubanos”, fruto de una reunión entre directores y asistentes de dirección del Departamento de Programación Artística de la Empresa Estudios Cinematográficos del ICAIC durante los días 4, 5 y 6 de julio con el propósito de discutir algunos aspectos de

⁹⁹ Ver Julio García Espinosa. “Vivir bajo la lluvia.” En *Polémicas culturales de los 60*. selección y prólogo de Graziella Pogolotti. Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2006, pp. 9- 13

¹⁰⁰ García Espinosa, Julio. Op. Cit., p. 11

los problemas fundamentales de la estética y sus vínculos con la política cultural en una *sociedad socialista*.¹⁰¹ Los puntos fundamentales de estas conclusiones muestran la afiliación muchos representantes del ICAIC al nuevo ideal social que la Revolución propugnaba, a pesar de que en algunos aspectos se polemizaba y no había un total consenso. Los principales puntos de las conclusiones fueron:

1. la promoción del desarrollo de la cultura constituye un *derecho* y un *deber* del Partido y el Gobierno.
1. las ideas y tendencias estéticas viven *necesariamente* en *lucha*.
2. el desarrollo general del arte está determinado por la *existencia* de esa lucha y por el *carácter* de sus condiciones.
3. proclamar la coexistencia *pacífica* entre las ideas y tendencias estéticas equivale a proclamar una ilusión.
4. la lucha de ideas y tendencias estéticas supone, *necesariamente*, la *coexistencia* de ideas y tendencias estéticas.
5. fijar las *condiciones de la lucha* entre ideas y tendencias estéticas supone, por lo tanto, determinar las *condiciones de la coexistencia* entre las ideas y tendencias estéticas.
6. fijar las condiciones de la coexistencia entre tendencias o ideas estéticas equivale, *por lo menos*, a reconocer *carácter de necesidad*, a los siguientes principios:
 - a) *cultura solo hay una*. No existen una cultura burguesa ni una cultura proletaria antagónicamente excluyente, pues el carácter universal de la cultura impone la preservación de su continuidad y la comunicación entre las más valiosas expresiones culturales de todos los pueblos y de todas las clases.
 - b) *las categorías formales del arte no tienen carácter de clase*. En primer lugar, la expresión de nuevos contenidos requiere la búsqueda y realización de nuevas formas. Además el arte no se reduce a sus determinantes exteriores, pues no es solo un reflejo de la realidad sino que es también por sí mismo una realidad objetiva y como tal actúa sobre sí y es en primera instancia, un determinante esencial de su desarrollo.

¹⁰¹ “Conclusiones de un debate entre cineastas cubanos.” En *La Gaceta de Cuba*, No. 23, Año II, 3 de agosto de 1963, p. 8. También en *Cine Cubano*, Año 3, Nos. 14- 15

“Por lo tanto, como expresión del *principio de libertad formal*: en la lucha de ideas y tendencias estéticas, la victoria posible de una tendencia sobre las otras, no puede ser consecuencia de la *supresión* de las demás, atribuyendo carácter de clase a las formas artísticas, sino resultado de su *superación* teórica y, sobre todo, *práctica*. La supresión de expresiones artísticas, mediante el procedimiento de atribuir carácter de clase a las formas artísticas, lejos de propiciar el desarrollo de la lucha entre tendencias e ideas estéticas – y propiciar el desarrollo del arte –, restringe arbitrariamente las condiciones de la lucha y restringe el desarrollo.”¹⁰²

Debido al carácter fuertemente polémico de estas afirmaciones su publicación en la revista *Cine Cubano* fue precedida por un artículo en el que se aclara: “La dirección de la Revista del Cine Cubano, que no comparte en su conjunto la fundamentación teórica del documento, y que establece reservas respecto de algunas afirmaciones, suscribe en cambio sus conclusiones y declara su absoluto acuerdo con la intención moral de los que suscriben.”¹⁰³ Además, Alfredo Guevara publica dos artículos, uno en ese mismo número, unas páginas antes, y otro en *La Gaceta de Cuba*,¹⁰⁴ que aunque no mencionan directamente el asunto, no sería arriesgado considerarlos como paliativos, dado que ambos participan en el mismo espíritu de aceptación de la necesidad de búsqueda creadora y de los errores posibles e imprescindibles de esta búsqueda.

En estos trabajos se plantea además la obligación de asumir el carácter revolucionario que supone la quiebra de valores hasta entonces sólidos y de que la realidad significa riqueza y variedad infinitas: “No se trata de “crear” artistas, o de resolver desde un bureau el carácter de sus obras y el alcance o resonancia social que estas puedan tener. Y mucho menos de revisar a los clásicos, y a los teóricos contemporáneos, o de, a partir de ellos, impartir lecciones sobre el arte y los métodos y caminos de la creación”¹⁰⁵ Alfredo Guevara deja bien explícito que la única garantía contra el error la ofrece

¹⁰² “Conclusiones de un debate entre cineastas cubanos” En *La Gaceta de Cuba*, Año II, No.23, 3de agosto de 1963, p. 9

¹⁰³ En *Cine Cubano*, Año 3, Nos. 14-15, p. 14

¹⁰⁴ Ver Alfredo Guevara. “El cine cubano 1963.” En *Cine Cubano*, Año 3, Nos. 14-15 y Alfredo Guevara. “El Cine y la Revolución.” En *La Gaceta de Cuba*, No. 27, Año II, 3 de octubre de 1963

¹⁰⁵ Guevara, Alfredo. “El cine cubano 1963.” En *Cine Cubano*, Año 3, Nos. 14-15, pp. 6-7

ajustarse al principio de recordar que el centro y el contexto tanto de la obra artística como de la vida de su creador es uno: la Revolución.¹⁰⁶ La importancia de la Revolución, como realización total tanto del artista como de todo el pueblo, es un leit motiv que se reiterará a lo largo de todas estas polémicas, demostrando así que *dentro de la Revolución*, era perfectamente posible el cuestionamiento y la discusión.

En el número 28 de *La Gaceta de Cuba*, correspondiente al 18 de octubre de 1963, aparece una de las primera reacciones a las *Conclusiones de un debate entre cineastas cubanos* con un artículo de la entonces secretaria del Consejo Nacional de Cultura Edith García Buchaca, titulado “Consideraciones sobre un manifiesto”, donde la autora afirma que en una sociedad socialista el Gobierno y el Partido tienen el deber no solo de promover el desarrollo de la cultura, sino también el de orientarla y dirigirla en consonancia con los fines que se propone. Respecto al punto de la unicidad cultural considera “..que a las formaciones económico-sociales y a las diferentes nacionalidades corresponden formaciones culturales también diferenciadas, y que dentro de una misma formación económico- social cuando en esta conviven clases antagónicas, existen expresiones de dos culturas, la de la sociedad en proceso de desaparición y la de la nueva sociedad que surge.”¹⁰⁷

Según Edith García Buchaca, que ha sido muy cuestionada por sus declaraciones preñadas de dogmatismo, para un marxista resulta inadmisibile la separación de la forma y del contenido en una obra de arte, pues su unidad es la expresión de un creador que vive en una sociedad determinada que condiciona su posición ideológica aunque él no tenga conciencia de ello; su obra, por tanto, es un modo de producción y como tal se sujeta a la ley general de la producción. En el arte influyen las otras partes de la superestructura y en períodos intensos de lucha de clases se crean obstáculos a la expresión del artista por parte de la clase condenada a desaparecer. No obstante, lo que se exige en una obra artística es la calidad y para lograrla el autor debe contar con talento y sensibilidad, independientemente de sus ideas políticas; pero esto solo prueba

¹⁰⁶ Ver Alfredo Guevara. “El Cine y la Revolución.” En *La Gaceta de Cuba*, No. 27, Año II, 3 de octubre de 1963, p. 8

¹⁰⁷ García Buchaca, Edith. “Consideraciones sobre un manifiesto.” En *La Gaceta de Cuba*, No.28, Año II, 18 de octubre de 1963, p. 6

que hombres de diferentes ideologías pueden producir una gran obra de arte y que una ideología revolucionaria no determina la calidad de una obra.

En esta declaración de Edih García Buchaca, que realiza una clara referencia a lo capciosas que consideraba las afirmaciones de los cineastas, observamos una posición contenida en el Consejo Nacional de Cultura, con el que en muchos momentos el ICAIC polemizó donde se afirmaba la posibilidad de expresión “sin más limitaciones que las establecidas en *Palabras a los intelectuales*”¹⁰⁸. Aquí observamos un cuidado, en ocasiones desmedido, con la “limpieza” ideológica de la política cultural. Se consideraba que por construirse una sociedad socialista debía lucharse sin concesiones ideológicas contra el imperialismo, siendo cuidadosos con todo lo que sutilmente y bajo apariencias inofensivas tendiera a sabotear la confianza de los cubanos en su presente y en el futuro de la humanidad, algo que en principio no está mal, si se es objetivo y medurado en los análisis.

En ese mismo mes, Mirta Aguirre, profesora de la Escuela de Letras de la Universidad de La Habana, publica en el número 26 de *Cuba Socialista* sus “Apuntes sobre la literatura y el arte”, donde reflexiona sobre estas cuestiones.¹⁰⁹ La destacada intelectual sigue hasta cierto punto esta línea, un tanto soviética al realizar el análisis crítico de las obras, comienza con una mención de la relación genésica del arte con la magia, asegurando que en manos del materialismo dialéctico también tiene un papel exorcístico, al barrer la ignorancia y sustituir la concepción religiosa del mundo por otra científica, pues por su carga emocional, el arte habla a la sensibilidad, allí donde los razonamientos no pueden llegar. La creación artística es además el esfuerzo del ser humano por perfeccionar, mejorar y recrear un mundo del que no está satisfecho. A continuación teoriza sobre el arte y sus funciones, afirmando que la verdadera finalidad artística es: “... la revelación de la esencia a través del fenómeno que con mayor perfección la exterioriza entre todos los que la contienen”,¹¹⁰

¹⁰⁸ Ver Op. Cit.

¹⁰⁹ V. Mirta Aguirre. “Apuntes sobre la literatura y el arte.” En *Revolución, letras, arte*. Ediciones Letras Cubanas. La Habana 1980, pp. 201- 220

¹¹⁰ Aguirre, Mirta. “Apuntes...” En *Revolución, letras, arte*. Editorial Letras Cubanas. La Habana, 1980, p. 210

Luego de dedicar muchas páginas a su exquisita exposición de su posicionamiento estético en líneas generales, cae en el verdadero objetivo de su trabajo: ripostar los puntos sostenidos en las *Conclusiones de un debate entre cineastas cubanos*, aunque sin hacer ninguna referencia directa al documento. Comienza entonces rebatiendo la aseveración de que “cultura solo hay una”, asegurando que en Cuba se garantiza a todos la libertad de creación, por eso no es imprescindible encuadrarse en los marcos del materialismo dialéctico. Reconoce que hay que trabajar para que cada uno sea un colaborador de lo nuevo y no un reducto de lo caduco, especialmente en el ámbito artístico y literario. “Por eso- dice- los que defienden una cultura abstracta olvidan que en el capitalismo la cultura es utilizada para convertir a los hombres en máquinas, como un instrumento de deshumanización; mientras la cultura proletaria debe servir justamente para lo contrario: Cultura sólo hay una en el mismo sentido en que, por supuesto, hombre sólo hay uno. Todo el que lo crea justo puede encastillarse en eso y responder con eso a las experiencias de la lucha de clases y de la construcción socialista. Pero para todo materialista, para todo marxista- leninista, no pasará de ser un sofisma idealista.”¹¹¹ Ahora bien, este combate ideológico no presupone para ella la coacción o la violencia. Siempre que las manifestaciones literarias o artísticas no pongan en peligro la existencia de la sociedad socialista pueden defenderse por parte de los revolucionarios marxistas- leninistas, sin prejuicio de defender sus propios criterios estéticos asentados en el materialismo dialéctico.

Recomienda entonces, para aclarar el punto sostenido por los cineastas de que la categorías formales no tienen carácter clasista, que se deben deslindar las cuestiones de fondo, de enfoque ideológico y las cuestiones estilísticas o los problemas de técnicas de trabajo porque las diferencias ideológicas no son un obstáculo insalvable para la apropiación de rasgos estilísticos o técnicas, pues aunque las formas se corresponden con el contenido, esta correspondencia no es mecánica ni total y las formas, tanto como el contenido tienen un devenir histórico, aunque niegue ese pasado. Ningún recurso de exteriorización artística es bueno o malo por sí mismo sino por el uso al que se destine. Concluye asegurando que al ser derrocada una clase no ocurre automáticamente lo mismo con sus ideas, y alude indirectamente a los cineastas al afirmar que esto no

¹¹¹ Aguirre, Mirta. Ídem, p. 215

siempre es asumido por quienes cooperaron resueltamente con el despojo del poder de la burguesía, pero que dejan intacto el contenido clasista de las ideas propagadas por los burgueses, pues las mismas forman parte de su ser como principios abstractos, eternos e incuestionables.¹¹²

Si bien la cultura existe y avanza por su continuidad, esta continuidad es selectiva: se debe saber aprovechar lo positivo pero también eliminar lo que lo merezca. “Porque ciertas ideas están en precario y camino a la desaparición, hay intelectuales y artistas que se sienten amenazados y en peligro. Y en vez de dedicarse a extirpar de sí mismos los vestigios ideológicos de la sociedad derrumbada, se empeñan en hallar justificación a ellos. Tratan, inclusive, de curarse en salud proclamando su derecho a sustentarlos, cuando nadie ha pensado todavía en negarlo.”¹¹³ Aquí subyace un principio defendido en *Palabras a los intelectuales*: la primera preocupación de cualquier intelectual o artista no deben ser sus conflictos personales sino la Revolución, ya que es en ella donde se realizan sus reales expectativas.

En el número ya mencionado de *La Gaceta de Cuba*, Jorge Fraga, uno de los fundadores del ICAIC, publicó una carta abierta titulada “¿Cuántas culturas?” como respuesta a los *Apuntes...* de Mirta Aguirre en la que aclara que los firmantes de las Conclusiones... “no niegan el carácter de clase de la cultura sino que lo afirman explícitamente al decir que la cultura no es solo expresión e instrumento de las clases, que a su contenido clasista no se limita todo su contenido”.¹¹⁴ Del mismo modo que tampoco negaban la existencia de dos culturas, “pues si se toma como criterio clasificatorio sus determinaciones clasistas hay dos y más, siendo la lucha por la hegemonía marxista un ejemplo de la lucha por una nueva cultura”¹¹⁵.

Por otra parte, para Fraga criticar no es rechazar y la crítica no excluye la aceptación, sino que la incluye, y con la aceptación de las partes se acepta necesariamente el todo.

¹¹² Idem

¹¹³ Aguirre, Mirta. *Ibíd.*, p. 219

¹¹⁴ Ver Jorge Fraga. “¿Cuántas culturas?” En *La Gaceta de Cuba*, No. 28, Año II, 18 de octubre de 1963

¹¹⁵ Idem.

Esta actitud ante la herencia cultural está estrechamente vinculada con el problema de la unidad –o dualidad- de la cultura, pues la aceptación crítica de la cultura burguesa supone la unidad de la cultura, en tanto que su rechazo supone la dualidad. Si no se reconoce esta unidad y se toma de la herencia burguesa solo técnicas y formas – suponiendo que estas puedan separarse del contenido- la cultura socialista se aísla. Un principio filosófico se considera a partir de la posibilidad que tenga de transformar el mundo y de reflejarlo con exactitud; etiquetarlo como idealista no habla de esa exactitud ni de su función social porque ni el origen idealista ni la extracción de clase constituyen medidas absolutas de acuerdo entre el ser y el pensamiento: solo la práctica es el criterio de la verdad. Reconocer la unidad de la cultura no debilita la lucha por el dominio del marxismo- leninismo, sino la profundiza, pues no hay que refutar al idealismo sino *superarlo*, expropiándole cuanto tenga de valioso.

Finalmente, luego de una explicación tan detallada de las conclusiones de los cineastas, Fraga le responde a la profesora de forma directa: “Hay que estudiar marxismo, claro está. Todos los días y en profundidad. Pero si por marxismo se entiende, como es debido, la unidad de práctica y teoría, *estudiar* marxismo es, entonces, para el intelectual, participar en la lucha de ideas, por la nueva cultura socialista. En eso estamos y no “curándonos en salud”, como usted dice. De salud disponemos; sencillamente la estamos usando.”¹¹⁶

En el siguiente número de *La Gaceta de Cuba*, Tomás Gutiérrez Alea publica un artículo en el que cuenta una discusión sostenida por los cineastas con profesores y alumnos de la Escuela de Letras de la Universidad de La Habana sobre las *Conclusiones...*¹¹⁷ que, como bien dice, es un documento, no un manifiesto, porque lo escrito y publicado no es la expresión de un punto de vista único sobre los problemas debatidos, sino el resumen de una discusión en la que participaron los firmantes;

¹¹⁶ Fraga, Jorge. Ídem, p. 12

¹¹⁷ Ver Tomás Gutiérrez Alea. “Notas sobre una discusión de un documento sobre una discusión (de otros documentos).” En *La Gaceta de Cuba*, No. 28, Año II, 5 de noviembre de 1963

Dejando claro que no coincide con la manera *definitiva* de la exposición pero sí en el desacuerdo con las posiciones dogmáticas que expresa, pasa luego a exponer algunas de las opiniones manifestadas en la reunión: “El profesor Benvenuto no quiere pensar mal de ninguno de nosotros, pero nos advierte que verdadero peligro es el idealismo, no el dogmatismo. Y nos advierte, más o menos textualmente, que en el momento de la lucha armada, los dogmáticos están de este lado de la trinchera y los idealistas están del otro lado. Si bien estoy de acuerdo con la primera parte de la afirmación (repito: desgraciadamente) no lo estoy enteramente con la segunda parte. Creo que los que están del otro lado de la trinchera no están ahí en nombre de ningún principio filosófico ni de ninguna guerra santa sino al servicio de los más mezquinos intereses. ¿Son idealistas? Bueno, quizá también haya idealistas. Pero de este lado de la trinchera también hay idealistas.”¹¹⁸

El énfasis se pudo en este caso en la idea de que en la lucha ideológica no se pueden tomar posiciones de fuerza para suprimir a aquellos que no compartan el mismo punto de vista¹¹⁹ y si se hablaba de paz y de coexistencia pacífica entre regímenes sociales diferentes ¿cómo no extender esto al plano ideológico, cuando se llegó a acusar a los pintores abstractos de enemigos del socialismo? ¿Es posible coexistir en paz con el imperialismo y no con un pintor abstracto? Conclusiones como esta son verdaderamente controvertidas, al igual que las afirmaciones de los cineastas.

En la polémica sobresalió la posición de Gutiérrez Alea: “Y nos parece casi ingenua la pregunta que hace el propio profesor Benvenuto cuando dice que no se puede atacar con las dos manos a los dogmáticos, porque ¿con qué manos vamos a defender a la Revolución? (Como diría Retamar: con las mismas manos... Eso está muy claro).”¹²⁰ Por su parte Juan J. Fló basó su intervención en la idea del “pecado original” o sea, la

¹¹⁸ Gutiérrez Alea, Tomás. Op. Cit., p. 5

¹¹⁹ Ya esto estaba explicitado en las *Palabras a los intelectuales* de Fidel: “La Revolución debe tratar de ganar para sus ideas la mayor parte del pueblo; la Revolución nunca debe renunciar a contar con la mayoría del pueblo; a contar no solo con los revolucionarios, es decir que aunque no tengan una actitud revolucionaria ante la vida, estén con ella. La Revolución sólo debe renunciar a aquellos que sean incorregibles reaccionarios, que sean incorregiblemente contrarrevolucionarios.” Fidel Castro. “Palabras a los intelectuales.” En *Revolución, letras, arte*. Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1980, p.14

¹²⁰ Gutiérrez Alea, Tomás. Ídem, p. 5

extracción burguesa de la mayoría de los intelectuales y artistas no les permitía captar la realidad con la visión proletaria objetiva; lo que fue oportunamente respondido por Lisandro Otero, quien atinadamente preguntó cuál era el origen social de Marx, Engels y Lenin.

El documento discutido, asegura Gutiérrez Alea, surgió debido a que en la Unión Soviética hacía algunos meses se habían tomado acuerdos y se habían hecho manifestaciones de principio que resultaban altamente discutibles, en ocasiones inaceptables, para la mayor parte de los cineastas y que además se estaban difundiendo mucho entre los cuadros culturales y los jóvenes: “La sorpresa que experimentamos al encontrarnos de acuerdo personas de formación, origen y edad tan diversa nos impulsó a redactar el documento. No hablaré de las dificultades prácticas que después se presentaron para la firma y publicación del mismo. El documento está ahí para prolongar una discusión que pensamos ha de resultar muy sana para todos. Pienso que se está cumpliendo su objetivo.”¹²¹

En ese mismo número de *La Gaceta...*, Julio García Espinosa publica un artículo en el que se propone responder, de manera general, a las inquietudes suscitadas por el documento y lo titula “Galgos y podencos” en referencia a la famosa fábula del español Tomás de Iriarte, “Los dos conejos”, que relata la historia de dos conejos que intentando huir de los perros que le daban caza se ponen a discutir sobre la raza de sus perseguidores, quienes al final los pillan dejándonos como moraleja que no hay que perder de vista lo importante perdiéndonos en discusiones intrascendentes. La intención de titular así al artículo nos sugiere ya el espíritu del mismo.¹²² Obviamente, está sugiriendo que la discusión se está reduciendo a lo menos trascendental, pues al fin y al cabo, como podemos observar, casi todos los artículos terminan afirmando que la Revolución es lo más importante, de manera directa o indirecta, pero muy clara.

¹²¹ Gutiérrez Alea, Tomás. *Ibidem*, p. 6

¹²² Ver Julio García Espinosa. “Galgos y podencos.” En *La Gaceta de Cuba*, No. 29, Año II, 5 de noviembre de 1963

Julio García Espinosa asegura que lo que perseguían los cineastas, tal como debieran hacerlo todos, era desatar abierta y descarnadamente la lucha ideológica entre artistas e intelectuales; haberlo logrado es el mayor mérito de las *Conclusiones...*: “Aceptar la idea de que estando políticamente unidos podemos expresarnos sin sobresalto alguno y, como consecuencia de ello, renunciar a la lucha ideológica y a la actitud crítica, es abonarle el terreno a la mediocridad y al conformismo. Aceptar la idea de que una actitud amplia frente a los problemas artísticos significa el Jordán de nuestros pecados o el manto sagrado que nos protege la vida mientras llegan o se crean los `nuevos` artistas (como si para construir el socialismo hubiese que esperar por `nuevos` obreros o por `nuevos` campesinos) es marcar una división entre el arte y la vida, es renunciar a expresarnos en nuestra época, es separar la forma del contenido, es seguir considerando, en plena mitad del siglo XX, al artista como a un bufón, como alguien que, simplemente adorna o recrea la vida de los otros, es cercenar nuestro posible aporte al desarrollo del pensamiento del país.”¹²³

Quizá el documento, debido a la precipitación, no es lo suficientemente explícito o incluye alguna opinión proclive a equívocos pero lo importante es la polémica que ha promovido, sobre todo alrededor de tres puntos: *cultura solo hay una, las categorías formales no tienen carácter de clase* y el papel del *Partido*. Respecto a la primera cuestión lo que se intentaba era subrayar el carácter de continuidad de la cultura, continuidad que está determinada por la actitud crítica que es la que establece como justa o puede troncharla. En cuanto al segundo punto resulta imperdonable la ambigüedad con que fue tratado porque si forma y contenido son inseparables entonces la obra de arte analizada en su conjunto tiene y ha tenido siempre carácter clasista. Ahora, si del papel del Partido se trata, todos estaban de acuerdo en que debe promover, orientar y dirigir la política cultural, si se asume que esta política no se hará a espaldas de artistas e intelectuales, sino *con ellos*; es decir, no se trazará a priori sino a partir de la relación dialéctica entre público, artista y Partido. Por esto es justo que el artista tenga más contacto con el pueblo y sus problemas pero también viceversa: el pueblo debe estar relacionado con la obra del artista y sus problemas; pues independientemente de la composición clasista del público, este tiene más de una cara y puede gustar de una obra

¹²³ García Espinosa, Julio. Op. Cit., pp.12- 13

de arte tanto como rechazarla y preferir otra francamente mala. Reconocerlo así es una posición honesta y una relación de igual a igual entre el artista y el público no la facilita una actitud despectiva o prepotente pero tampoco una paternalista y populista. Además, mientras un artista decadente puede producir una obra valiosa, uno dogmático, a pesar de toda su palabrería, puede crear una obra de valor ínfimo, tanto formal como conceptualmente “... puesto que el hombre no está hecho de un solo bloque, ni es una abstracción, ni una ideología pura...”¹²⁴

En el número 31 de *La Gaceta de Cuba*, Jorge Fraga publica otra carta abierta, esta vez destinada a Edith García Buchaca en la que riposta el artículo suyo que apareció varios números antes.¹²⁵ En primer lugar no puede considerarse “manifiesto” a un documento que se califica a sí mismo con claridad como síntesis de un momento en un proceso inconcluso de discusiones: “...el uso que usted hace del término `manifiesto` da a sus *Consideraciones* un espíritu inicial de ambigüedad, que solo logra presentarnos, ante el lector poco avisado, como `rebeldes sin causa`, abanderados de un inconformismo romántico (es decir, anárquico, individualista), actitud de la que no somos partidarios y sí enemigos, como se puede inferir de nuestras *Conclusiones*.”¹²⁶ Los temas abordados por los cineastas fueron motivo de discusión “en los círculos de los creadores más jóvenes”, pero Fraga señala que no exclusivamente y al respecto afirma que:

1. los problemas de estética y política cultural se discuten entre los creadores “menos jóvenes”, los cuadros del Partido y la UJC, los dirigentes e incluso las masas populares.
2. estos problemas se discuten en todos los países socialistas y los partidos comunistas y obreros del mundo.
3. la búsqueda de una solución marxista a estas cuestiones comenzó hace un siglo y aún no se han obtenido resultados satisfactorios para todos.

¹²⁴ García Espinosa, Julio. Ídem, p. 13

¹²⁵ Ver Jorge Fraga. “Ambigüedad de la crítica y crítica de la ambigüedad.” En *La Gaceta de Cuba*, No. 31, Año III, 10 de enero de 1964

¹²⁶ Fraga, Jorge. Op. Cit. , p. 6

Continúa asegurando que si bien el temor ante las posiciones dogmáticas se exagera a veces, es cierto que el sectarismo subsiste pese a los principios del Gobierno Revolucionario. La finalidad de la lucha ideológica no es etiquetar opiniones sino valorarlas según reflejen la realidad. En cuanto a la sociedad socialista, la única característica esencial mencionada en las *Conclusiones* se refiere al papel del Partido y el Gobierno en la cultura que se dijo era la promoción, afirmación quizá incompleta pero no falsa: “Estoy de acuerdo con usted cuando dice que `el Gobierno y el Partido tienen el deber no solo de promover el desarrollo de la cultura, sino también el de orientarla y dirigirla`. Creo, no obstante, que definir de esta manera las funciones del Gobierno y del Partido en la cultura es, en rigor, redundante, y que la expresión `promover el desarrollo` contiene ya una idea del progreso (es decir, una concepción del mundo), idea que hace imposible concebirlo sin la participación de la conciencia (es decir, sin orientación y dirección). Con todo, creo que poner énfasis en el concepto `promover el desarrollo` es muy útil. Al hacerlo, se evita el error frecuentísimo de concebir las funciones de orientación y dirección en abstracto, separados de los fines que persiguen. (Producto de este error es el criterio de que la cultura debe supeditarse a los intereses de la política, criterio que no toma en cuenta que el objetivo final de la política es la cultura y no al revés, y que contiene, además, una visión abstracta de la cultura, que olvida la profunda identidad que hay entre política y cultura, porque la cultura es, ella misma, política.”¹²⁷

Los argumentos en que los cineastas se basaban en general para defender las *Conclusiones* son dos: que promovió la discusión y que las ideas más importantes que contenían mantenían vigencia. Respecto al primero, si como menciona Julio García Espinosa¹²⁸, el texto de las *Conclusiones* no fue lo suficientemente explícito debido a cierta precipitación y alegría, por lo que obviamente la discusión alrededor de él daba comienzo con su crítica. En cuanto al segundo punto dice Gutiérrez Alea¹²⁹ que el “manifiesto” surgió ante unas manifestaciones dogmáticas sobre cuestiones estéticas hechas en la URSS y en Cuba pero en todo el documento no hay un solo párrafo que se refiera a tal cuestión ni que rebata una de las tesis dogmáticas.

¹²⁷ Fraga, Jorge. Ídem, p. 7

¹²⁸ Ver Julio García Espinosa. “Galgos y podencos.” Op. Cit.,

¹²⁹ Ver Tomás Gutiérrez Alea. “Notas sobre una discusión...” Op. Cit.

En consecuencia el profesor Fló señaló que: “La conclusión que sale de aquí es muy clara: o tomamos el documento en su redacción original, y entonces nos encontramos que pretendiendo rebatir a los dogmáticos nos separamos del marxismo, o lo consideramos con las correcciones que los autores aceptaron realizar, y entonces ya no es antidogmático, puesto que ningún marxista, dogmático o no, dejará de aceptar principios tan generales. (...) Esto quiere decir que tampoco por su espíritu el documento se salva, en la medida en que ni el menor átomo del espíritu que dicen que lo inspiró se ha comunicado a través de él.”¹³⁰ El profesor rememora entonces lo dicho por él en la Escuela de Letras como que la extracción de clase determina residuos ideológicos y que mal podemos luchar con el dogmatismo ajeno si antes no hemos aniquilado el idealismo propio. La oportunidad de sus palabras se confirma al leer la nota de Gutiérrez Alea y lo obliga a precisarlas: no solamente cree que los intelectuales deben esforzarse en alcanzar una visión proletaria del mundo sino que *verifica* que quienes se han asustado ante sus afirmaciones – alusión velada a los cineastas- no han hecho el menor esfuerzo en esta dirección pues de lo contrario conocerían cuán dificultoso es. Según Fló, lo escrito por Titón es una grosera tergiversación y la repuesta de Lisandro Otero un sofisma porque la extracción de clase es transformable, por eso Marx, Engels y Lenin lograron superarla; negar esto sería mecanicismo.

Continúa asegurando que, por supuesto, el dogmatismo existe y debe ser combatido pero el problema es determinar desde cuál posición hay que hacerlo. No es posible combatirlo si la preocupación fundamental es cuidar de la ignorancia proletaria estilos, modas, formas y modelos estimables artísticamente pero correspondientes a una concepción burguesa del mundo. El dogmático yerra al rechazar esas técnicas y formas como irrecuperables, aceptando otras caducas ya, pero es justificado en su error por aquellos que no se enfrentan al arte burgués contemporáneo con la distancia y objetividad imprescindibles, convirtiéndose en sus discípulos: así deja el espacio vacío para que el dogmático lo llene con obras rudimentarias e insuficientes pero insospechables de vicios burgueses.

¹³⁰ Fló, Juan. Ídem, pp 10-11

La respuesta a estas ideas de Fló no se dejó esperar. En el número 33 de *La Gaceta de Cuba*, Gutiérrez Alea contesta a este artículo¹³¹ ripostando que la situación se aclara cuando del dogma se pasa a la Inquisición y que el profesor Fló ha hecho ese tránsito, obviamente irritado por el comentario a su intervención en el debate de la escuela de Letras de la Universidad de La Habana. Sostiene entonces que de la protesta del profesor sobre el artículo “Notas sobre una discusión...”, en la que Fló aseguraba que era un texto para iniciados se pueden desprender estas dos conclusiones:

1. “que el debate para iniciados que se celebró en el aula universitaria implicó el uso impropio de un medio de difusión de ideas, propiedad del pueblo.”¹³²
2. que ni los cineastas, ni profesores, ni estudiantes universitarios son parte del pueblo.

Según Gutiérrez Alea el profesor Fló, además, entra afirmando en su escrito que no podemos luchar contra el dogmatismo ajeno si no hemos aniquilado el idealismo propio; a lo que pregunta entonces: “¿cómo es posible, en términos marxistas, que una conciencia evolucione al margen de la lucha revolucionaria? ¿Qué le hace pensar a Fló que él ya se liberó de esos residuos ideológicos? ¿No sabe que la contradicción idealismo- materialismo es inherente al desarrollo del pensamiento y al no desaparecer ni con el comunismo tampoco desaparecerá su reflejo en la conciencia individual? Por otra parte, ¿qué le hace suponer que quienes se oponen a sus palabras no han experimentado las dificultades de semejante tránsito y que su oposición no es contra la evidencia de las determinaciones clasistas de la conciencia sino contra el modo mecanicista que tiene de plantear esta cuestión? Es en la propia historia individual, clasista, donde se debe buscar por qué uno se hace marxista.”¹³³

¹³¹ Ver Tomás Gutiérrez Alea. “Donde menos se piensa salta el cazador... de brujas.” En *Polémicas culturales de los 60*. Editorial Letras Cubanas, La Habana 2006, pp. 111-125

¹³² Gutiérrez Alea, Tomás. Op. Cit., pp. 112-113

¹³³ Idem.

Subyace aquí la preocupación de los cineastas por opiniones muy difundidas entonces alrededor del problema de la extracción no proletaria del intelectual, prejuicio difundido en contra de la intelectualidad que estimuló que representaciones burocráticas se hiciesen cargo de las aspiraciones populares al arte y a la cultura. Gutiérrez Alea recuerda entonces a Lenin, en una idea citada por el mismo profesor Fló, dice que el idealismo no es un reparo para cooperar con la causa proletaria, actitud indiscutible de los cineastas cubanos: “Precisamente porque estamos poniendo nuestra obra en consonancia con los fines revolucionarios es que tenemos plena moral para combatir el idealismo bajo todas sus formas, una de las cuales es el dogmatismo.”¹³⁴

En ese mismo número aparece otro artículo de Sergio Benvenuto, también profesor de la Escuela de Letras, como respuesta a las “Notas...” del propio Gutiérrez Alea¹³⁵. Parte entonces de la afirmación “...*más que discutir, importa aquello que se discute.*” Sobre el documento en cuestión, al que llama “manifiesto”, se siente obligado a ir a fondo; una sola cosa une a los firmantes entre sí: *el eclecticismo* del manifiesto y este es precisamente su defecto principal. Parte de posiciones tomadas ante el arte, la cultura, la coexistencia de tendencias o su lucha y no de posiciones ante la vida, en cuanto a *los fundamentos* de temas tan complejos. Así, opina que al empezar por las ramas, el documento llega a una generalización tan vaga que no impide ser firmado por alguien ajeno, opuesto o enemigo del marxismo”¹³⁶

Como hemos podido constatar, tanto en esta polémica de los cineastas como en la que veremos a continuación, todos acudían constantemente a las *Palabras a los intelectuales*, ratificando su importancia indiscutible como base y resumen de las líneas fundamentales de nuestra política cultural. Fueron muchas las interpretaciones que se hicieron sobre estas palabras, y por supuesto también fueron constantemente usadas, algunas veces para bien, otras para fundamentar posturas dogmáticas de algunos funcionarios del Consejo Nacional de Cultura.

¹³⁴ Gutiérrez Alea, Tomás. Ídem, p. 125

¹³⁵ Ver Sergio Benvenuto. “¿Cultura pequeñoburguesa hay una sola?” En *Polémicas...*, pp 126-141

¹³⁶ Benvenuto, Sergio. Ídem, p.130

Sergio Benvenuto alude a las palabras de Fidel para buscar apoyo a sus aseveraciones de ambigüedad ideológica del documento de los cineastas. Afirma que las palabras de Fidel “*dentro de la Revolución todo*” no significan que la Revolución lo dirija todo ni que lo mida todo con la misma vara porque el proceso social revolucionario y su ideología no son la misma cosa y no hay que confundirlos. “Pero tampoco significa esto que *dentro de la ideología de la Revolución todo. Fuera de la ideología de la Revolución y dentro de la Revolución sí, todo. Dentro de la ideología de la Revolución, y contra ella, nada.*”¹³⁷ Así observa que las condiciones de la coexistencia mencionadas en el manifiesto ya estaban fijadas: “En ese sentido, el manifiesto regresa a la indefinición ideológica de la etapa anterior a las palabras de Fidel. En vez de partir de ellas.”¹³⁸

Una cuestión es importante dilucidar según Benvenuto: ¿cuál es la filosofía de los firmantes de un documento cuyos principios implícitos son que los medios importan más que los fines y que el eclecticismo es preferible al dogmatismo?¹³⁹ Quiere dejar claro que *herejía no es Revolución* –y es esto una clara alusión a Alfredo Guevara– y que lo que se necesita es desarrollar la ideología revolucionaria porque la “herejía sistemática” solo es posible en una sociedad de principios sistemáticamente equivocados y no resulta ni un fin ni un medio de transformación. La única función que cumplen estos “herejes” es empujarnos a un inconformismo pequeñoburgués, alejándonos de la lucha revolucionaria. El profesor concluye con una afirmación cortante: “Por eso *no podemos heredar la cultura burguesa sin cortar su corazón en dos, con el tajo de la lucha de clases. O nos servimos de ella, o ella se sirve de nosotros.*”¹⁴⁰

Aproximadamente por ese mismo tiempo tuvo lugar otra fuerte discusión; esta vez dirigida a la programación del ICAIC: comenzó cuando el periódico *Hoy* correspondiente al jueves 12 de diciembre de 1963, publicó en su sección

¹³⁷ Benvenuto, Sergio. *Ib.*, p. 139

¹³⁸ Benvenuto, Sergio. *Ib.*, p. 139

¹³⁹ Benvenuto considera que estos mismos principios son corregidos y ampliados de manera más explícita en un artículo de Alfredo Guevara del cual ya hicimos mención. Ver Alfredo Guevara. “El cine cubano 1963.” En *Cine Cubano*, Año 3, Nos. 14- 15, p. 1- 9.

¹⁴⁰ Benvenuto, Sergio. *Ib.*, p. 141

“Aclaraciones” una carta del actor de la Radiodifusión Nacional Severino Puentes en la que condena por nocivas, confusas e inmorales, algunas de las películas exhibidas en las salas cinematográficas, como *La dulce vida*, de Federico Fellini, *Accatone* de Pier Paolo Pasolini, *El ángel exterminador* de Luis Buñuel y *Alias Gardelito* de Lautaro Murua. Debido a la influencia del cine sobre su público filmes como estos presentarían como atractivos modelos morales contrarios a los objetivos e ideales revolucionarios.

En el periódico *Revolución* publicado el sábado 14 de diciembre, la sección “Siquitrilla” responde¹⁴¹ que esas películas premiadas en festivales del mundo entero, pueden ser vistas porque al pueblo no es necesario explicarle todo y continúa explicando que esta columna se toma el trabajo de responder porque la sección “Aclaraciones” se muestra de acuerdo con el autor de la carta, “porque el ICAIC, este año, ha importado las mejores películas del mundo, contrastando con dos años de terrible aburrimiento cinematográfico”¹⁴² y porque “Siquitrilla” recomendó a sus lectores estos mismos filmes.

La dirección del ICAIC recuerda que la Revolución cubana se había caracterizado por su respeto por la calidad, por el arte, por la cultura, la discusión, por ser antidogmática. Y se le sugiere a Severino que se concentre en la calidad –bastante baja en general- de la radiodifusión y la TV porque programas buenos ayudan a la difusión de las ideas revolucionarias, al contrario de los programas aburridos. Sin duda, aquí hay una comparación velada entre la programación y la producción del ICAIC con la televisión. Recordemos que entre las premisas del Instituto estaba la de lograr un producto verdaderamente artístico, ofreciéndole al público la mayor calidad posible. Justo de eso se trata esta polémica: el conflicto entre la posición del ICAIC y algunas tendencias populistas respecto al destino de su trabajo: el pueblo.

¹⁴¹ Ver “¿Qué películas debemos ver?: las mejores.” En *Polémicas...*, pp. 149- 151

¹⁴² Op. Cit., p. 150

En la publicación del propio periódico, correspondiente al martes 17 de diciembre¹⁴³ aparecen en la sección ya mencionada otra carta de Severino Puentes y la respuesta de los directores cinematográficos a la columna “Aclaraciones”.

En esa misma fecha el periódico *Revolución* publica la aclaración de algunos críticos – Mario Trejo, Fausto Canel y José de la Colina- sobre las mejores películas¹⁴⁴ donde se explica que en los años anteriores el bloqueo tanto como la necesidad de ahorrar divisas impidió la importación de lo mejor de la producción cinematográfica; a partir de 1963 el ICAIC había logrado conseguir esos filmes que abrieran el acceso a otras realidades según su principio de respeto a la variedad. Estos críticos consideraban que el cine no es ni un simple entretenimiento ni una “farmacopea didáctica” sino que debe estimular la conciencia de transformar el mundo. Parten de que el pueblo cubano ha demostrado su madurez, y sentencian: “no hay que ser paternalista; además para hablar y seleccionar los filmes hay que verlos”.¹⁴⁵

Al día siguiente, el 18 de diciembre, aparece en la columna “Aclaraciones” de *Hoy*, una respuesta a la sección “Siquitrilla”, recordando que la cuestión no era una sencilla cuestión de gustos; el criterio para juzgarlo todo debía ser uno: lo más importante es la Revolución porque de su suerte depende la de nuestro pueblo y, en alguna medida, la de los trabajadores del mundo. Por tanto nada que “afloje el espíritu combativo del pueblo”, que incline a no trabajar, que deprima o niegue la conciencia revolucionaria puede permitirse. Las películas no debían ser aburridas, ni mojigatas, pero no debían “distraer” a los espectadores de sus tareas históricas.

En ese mismo número aparece entonces un artículo del propio director del ICAIC, en el que se explican las causas de que intervenga en esta discusión: “este periódico es el órgano oficial del Partido Unido de la Revolución Socialista y la forma en que se aborda la cuestión – aún siendo criterio personal del redactor- se presta a malas interpretaciones. Si las películas mencionadas se pueden juzgar sin haberlas visto no es

¹⁴³ Ver “Carta de Severino Puentes y de directores del ICAIC” En *Polémicas...*, pp. 152- 157

¹⁴⁴ V. “Eligen críticos *El ángel exterminador* y *Viridiana*.” En *Polémicas...*, pp. 160- 163

¹⁴⁵ Idem

lo principal: todo film de importancia provoca discusiones y estas ayudarán a verlo con mayor espíritu crítico; pero la función del cine no se limita a abordar los temas de urgencia inmediata. La propaganda puede y debe servirse del arte, pero el arte no es propaganda, no se limita a héroes positivos, finales felices y moralejas. Si reaccionario es cuanto paraliza la creación de lo nuevo en el socialismo también han surgido tendencias reaccionarias, como la presentación –bajo los títulos de realista y socialista- de arquetipos abstractos comparables a supermanes. El ICAIC pretende presentar un cine adulto, complejo y no una simple “papilla ideológica” que lleve al embrutecimiento colectivo”¹⁴⁶.

Según Alfredo Guevara la opinión del redactor de las “Aclaraciones” coincide con otras que pretenden erigirse como “política cultural del Gobierno Revolucionario” –por ejemplo el Consejo Nacional de Cultura. El ICAIC quiere aclarar entonces que no solo rechaza las críticas de esos filmes, sino que no acepta otros lineamientos culturales que los planteados por Fidel en *Palabras a los intelectuales*, que en nada tienen que ver con estas interpretaciones dogmáticas. El debate abierto debía llegar a aclaraciones de fondo que fueran más claras.¹⁴⁷

El jueves 19 aparece en la sección “Aclaraciones” una respuesta al artículo de Alfredo Guevara,¹⁴⁸ en la que el redactor hace una edificante historia sobre un campesino de 78 años y la importancia que le otorgaba a las novelas rusa y soviéticas. De aquí parte a afirmar que el artista sí debe cantar a la “acción diaria” sin confundir el arte con la propaganda y si el artista tiene una visión sobre los personajes alienados que nos mueve a simpatía hacia ellos eso también es propaganda. Concluye asegurando que si Alfredo Guevara cree que hay que aceptar toda obra de arte de cualquier contenido no es posible coincidir con él. Ese día *El Mundo* publica un artículo en el que –de acuerdo con la influencia del cine en las masas y la necesidad de defender la Revolución- las mejores películas serían las que siendo interesantes y atractivas, técnica y artísticamente respondan a elevar el espíritu combatiente del pueblo frente a la agresión imperialista, a

¹⁴⁶ Alfredo Guevara responde a las *Aclaraciones*.” En *Polémicas...*, pp. 169- 174

¹⁴⁷ Idem. pp. 169- 174

¹⁴⁸ V. “Respuesta a Alfredo Guevara. (I)” En *Polémicas...*, pp. 178- 182

favorecer el esfuerzo revolucionario en el trabajo y a elevar la conciencia revolucionaria. Esto, por supuesto, fue otra simplificación extrema de la situación.

El viernes 20, la sección “Aclaraciones” responde nuevamente a Alfredo Guevara¹⁴⁹. El redactor comienza diciendo que si el director del ICAIC citó *Palabras a los intelectuales* debe recordar que ese discurso surgió a raíz de una prohibición suya de un documental que presentaba una imagen falsa de La Habana de 1960 (haciendo alusión a los sucesos de *PM*) y prosigue citando ideas de Fidel de las cuales se definen dos cuestiones capitales: que dentro de la función y responsabilidad del Gobierno Revolucionario está la de fiscalizar lo que se le exhibe al pueblo y la gran importancia del cine como medio de educación y formación ideológica del espectador. En ese número aparece también una declaración del Consejo Nacional de Cultura firmada por su presidenta Vicentina Antuña¹⁵⁰ como respuesta también a Alfredo Guevara, recordándole que en el Primer Congreso de Cultura participaron representaciones de las organizaciones de masas y los organismos implicados en el quehacer cultural, incluyendo al ICAIC y a su presidente.¹⁵¹ Vicentina Antuña expone estos puntos con dos intenciones principales: divulgarlos confrontándolos con la opinión del público y lograr entonces que Alfredo Guevara explicitara con cuáles de los lineamientos del Consejo Nacional de Cultura se mostraba en desacuerdo. Este artículo no obtuvo respuesta.

¹⁴⁹ V. “Respuesta a Alfredo Guevara. (II)” Op. Cit., pp. 185- 188

¹⁵⁰ V. “El Congreso Nacional de Cultura contesta a Alfredo Guevara.” Ídem, pp. 189- 194

¹⁵¹ Las conclusiones de este congreso fueron aprobadas unánimemente por votación y nunca se manifestaron reservas al respecto. El Informe del Congreso Nacional de Cultura, que Guevara afirma no reconocer consta de diez puntos, los cuales son:

1. estudiar, revalorizar y divulgar nuestra tradición cultural, en especial la del siglo XIX.
2. estudiar e investigar nuestras raíces culturales, reconociendo el aporte negro.
3. despojar a las expresiones folclóricas y las manifestaciones populares de nuestra cultura de mistificaciones ajenas a su esencia, creando condiciones para que se expresen en toda su pureza.
4. trabajar para que se valoren adecuadamente nuestros creadores y ofrecerle todas las oportunidades necesarias para propiciar su producción.
5. formar una nueva intelectualidad que surja de la masa obrero- campesina.
6. propugnar un arte y una literatura acorde con el momento histórico.
7. dar a las ciencias el lugar que les corresponde en la actividad cultural.
8. propiciar la superación cultural del pueblo.
9. desaparecer el desnivel existente entre la vida cultural de la capital y del resto del país.

desarrollar las posibilidades de intercambio cultural con todos los países.

Al día siguiente, el sábado 21, la sección “Aclaraciones” prosiguió con su respuesta al presidente del ICAIC¹⁵² y continúa citando las *Palabras...* respecto a los problemas de forma y contenido dentro de la sociedad revolucionaria, cuya meta principal es el pueblo, quien es más importante que el artista mismo y sus conflictos. A la par, en el propio periódico, Alfredo Guevara responde¹⁵³ que el hecho de que sea Blas Roca quien haya publicado esas *Respuestas...* puede interpretarse como una desautorización de la línea de trabajo del ICAIC en cuanto a su programación.

Alfredo Guevara continúa aclarando que en su “Declaración” anterior se evitó toda referencia a otros países, por eso no es posible identificar su alusión a una versión primitiva del realismo socialista con la literatura y el arte soviético en general. En todas partes se producen obras esquemáticas y otras de gran nivel pero de cualquier manera no es posible reglamentar la creación artística desde un punto de vista inmediato y utilitario. El objetivo del socialismo y del comunismo es lograr un hombre pleno: la suerte de cuatro filmes no pueden frustrar esta meta. Observa la evidencia de que el redactor desprecia a los intelectuales, acaso siente temor, debido a la variedad en la manifestación del pensamiento y es esta riqueza la que da lugar no solo a obras de verdadero arte sino también de asegurar y desarrollar el nivel de producción científico y tecnológico.

El periódico *El Mundo* publica un artículo de J. M. Valdés- Rodríguez¹⁵⁴ en el que comenta brevemente cada una de las películas más discutidas, estimando que la proyección de esas cintas no es un peligro y que lo necesario es que todos se empeñen en esclarecer la significación de cada film, para justipreciarlo. No obstante aparece ese mismo día en las “Aclaraciones” de *Hoy*, la cuarta parte de la respuesta a Alfredo Guevara¹⁵⁵ en la que continúa citando las *Palabras...* de Fidel, señalando aspectos del discurso según su interpretación.

1. el cine, como la TV, tiene gran importancia en la formación ideológica del pueblo.

¹⁵² V. “Respuesta a Alfredo Guevara (III).” *Ibíd.*, pp. 195- 198

¹⁵³ V. “Declaraciones de Alfredo Guevara.” *Ib.*, pp. 199- 203

¹⁵⁴ V. “Unas palabras sobre tres films discutidos.” *Ib.*, pp. 204- 206

¹⁵⁵ V. “Respuesta a Alfredo Guevara (IV).” *Ib.*, pp. 207- 211

1. el Gobierno Revolucionario tiene derecho a revisar las películas que se exhiban al pueblo y a prohibirlas si las considera contrarias a sus fines.
2. el Gobierno Revolucionario tiene derecho a fiscalizar, regular y orientar lo artístico y lo cultural.
3. el criterio de juicio revolucionario respecto a una obra artística debe ser si está a favor o en contra de la Revolución.
4. la Revolución garantiza y respeta la libertad formal.
5. la Revolución juzga el contenido de las obras a partir de lo que beneficie al pueblo.
6. el artista revolucionario logra sin conflictos una obra revolucionaria pues todo lo ve desde el punto de vista del interés por la Revolución.
7. el artista más revolucionario es el que pone a la Revolución por encima de todo, incluso de su vocación de artista.
8. la Revolución se esfuerza por mantener a su lado a todos los artistas y escritores honestos, aunque no sean revolucionarios propiamente.
9. la Revolución lucha para que el creador produzca para el pueblo y para que el nivel de las masas se acerque al de los creadores.

La quinta parte de esta respuesta apareció en el número publicado dos días después, donde el redactor de la columna asegura que no importa que no haya visto previamente las películas porque las opiniones emitidas se basan en criterios expresados por los trabajadores y ellos son dignos de ser tomados en cuenta. Los modelos que exhiben esos filmes no son beneficiosos para los jóvenes, insiste¹⁵⁶

En la revista *Bohemia* del propio martes 24 continúa la polémica, al publicarse un artículo en la sección “Cuba, Arte y Literatura”¹⁵⁷ en el que se considera en primer lugar que las películas debatidas constituyen visibles denuncias de las condiciones de vida dentro del régimen capitalista; además es poco recomendable juzgar obras de arte sin conocerlas ni estudiarlas, basándose solo en opiniones ajenas. El cine es un arte y como tal muestra y expone pero también dice y enjuicia; si sus funciones se limitan a la exaltación del ideal o al recreo ligero no se puede exigir responsabilidad a los cineastas

¹⁵⁶ V. “Respuesta a Alfredo Guevara (V) Ib., pp. 212- 215

¹⁵⁷ V. “El arte puede y debe esclarecer la conciencia del hombre.” Ib., pp. 217- 218

ni se puede ajustar a los fines que persigue una sociedad revolucionaria. En el número de *Hoy*, correspondiente al jueves 26 aparece, junto a un poema de Félix Pita que critica esta situación,¹⁵⁸ una respuesta a la carta de los directores cinematográficos¹⁵⁹, aparecida el día 17 en la sección “Siquitrilla”, con un tono ya bastante agresivo, acusándolos de falta de honradez intelectual y política. Al día siguiente, viernes 27, aparece la parte sexta y final de la respuesta a Alfredo Guevara en el periódico *Hoy*.¹⁶⁰

Como conclusión de esta polémica, Alfredo Guevara redacta un documento que finalmente nunca fue publicado¹⁶¹ donde precisa que esta discusión no es un desacuerdo entre una columna editorial del Partido y un funcionario del Gobierno Revolucionario sino entre el punto de vista de Blas Roca, director de *Hoy* con la posición sostenida por el ICAIC. La confrontación de opiniones obliga a profundizar lo discutido pero esto no puede hacerse de modo unilateral y las *Palabras...* de Fidel continuamente citadas *no necesitan aclaraciones*: “No se trata ahora de definir- dice Alfredo Guevara- si alguien puede esgrimir como un derecho el de estar o actuar contra la Revolución. Se trata de aclarar cuándo se está realmente –e independientemente de las intenciones- a favor de ella, o cuando menos, cómo se la sirve con mayor eficacia.”¹⁶² Para él este era el verdadero punto discutido porque es posible en nombre del marxismo y la Revolución deformar sus objetivos prácticos. Consideró una prueba de ignorancia reducir las posibilidades de abordar la realidad desde el arte a la experiencia sabida y a los caminos trillados. La Revolución ha abierto un mundo cada vez más amplio, explica, y no se trata de prohibir, sino de liberar con toda la responsabilidad que entraña este acto. Aquí, una vez más constatamos el compromiso del ICAIC con el proceso revolucionario, pero de una manera crítica.

Pudimos apreciar que estas polémicas resultan un material valiosísimo para estudiar la intelectualidad de la época, sus inquietudes fundamentales, su posicionamiento ideológico y político, sus métodos de trabajo, etc.; pero sobre todo y es lo que importa en esta investigación, se puede apreciar cómo el ICAIC mantuvo y defendió sus

¹⁵⁸ V. “Crónica sobre un pequeño cónclave.” *Ib.*, pp. 219- 220

¹⁵⁹ V. “Respuesta a los directores cinematográficos.” *Ib.*, pp. 221- 224

¹⁶⁰ V. “Respuesta a Alfredo Guevara (final).” *Ib.*, pp. 225- 232

¹⁶¹ V. “Aclarando aclaraciones.” *Op. Cit.*, pp. 233- 245 y también en *Revolución es lucidez*. Ediciones ICAIC, La Habana 1998, pp. 210- 218

¹⁶² Guevara, Alfredo. *Op. Cit.*, p. 237

posiciones, cómo asumió y desarrolló el ideal social que le dio origen y cómo cada uno de los puntos estudiados acá se evidencian en su quehacer : la labor de la educación, formación y divulgación y desde qué punto de vista se llevaban a cabo; la calidad artística puesta en función del público y de su desarrollo cultural tanto como humano; el lugar del artista dentro de la construcción de la nueva sociedad socialista; la relación existente entre el arte, la ideología y la propaganda; el compromiso total del Instituto con la Revolución y sus objetivos pero enfrentando al dogmatismo en cualquiera de sus manifestaciones. Todo esto queda claro en estas discusiones, muy ricas e interesantes, y a las que hay que regresar una y otra vez para comprender mejor tanto al ICAIC como al contexto en que se desarrolló.

Conclusiones.

Con esta investigación no pretendemos en absoluto agotar un tema tan amplio y sin lugar a dudas apasionante; queda para trabajos posteriores profundizar aún más. Pero a manera de conclusiones podemos adelantar algunos criterios:

- ❖ El ICAIC representó e impulsó a un movimiento intelectual que se desbordó de los cauces de una institución cultural, desarrollando una serie de proyectos que rebasaban la mera producción filmica.
- ❖ El ICAIC surgió como fruto del ideal social de la Revolución Cubana, llevando a cabo luego una ardua labor para difundir, desarrollar y defender este ideal, mostrando siempre un fuerte compromiso con la Revolución que le dio origen.
- ❖ El ICAIC siempre defendió la posición que le pareció más adecuada y consecuente con el ideal de la Revolución cubana en el poder, al adentrarse en las múltiples polémicas y contradicciones que se presentaron en estos años, siendo consecuente con la defensa y protección del proceso revolucionario cubano, a pesar de su posición crítica.

- ❖ El ICAIC, desde su origen, se propuso la creación de un cine artístico, nacional, inconformista, barato, comercial y técnicamente terminado, siendo consecuente con estos objetivos en todas las circunstancias.

Recomendaciones.

- Presentar este resultado a la Dirección del ICAIC, en la figura de Alfredo Guevara, para obtener la información necesaria que nos permita seguir profundizando este estudio.
- Entregar este resultado parcial a la dirección del Proyecto de investigación al cual se adscribe.
- Que este trabajo sirva de base material de estudio para la carrera de Estudios Socioculturales, para las asignaturas de *Cine Cubano* y *Cultura Cubana*.

Bibliografía

Libros:

- Caballero, Rufo. “Sedición en la pasarela. Cómo narra el cine posmoderno.” Editorial Arte y Literatura. La Habana, 2001.
- “Coordenadas del cine cubano.” Editorial Oriente. Santiago de Cuba, 2001, tomo I.
- “Coordenadas del cine cubano.” Editorial Oriente. Santiago de Cuba, 2005, tomo II.
- De Juan, Adelaida. “Abriendo ventanas. Textos críticos.” Editorial Letras Cubanas. La Habana, 2006.
- De Micheli, Mario. “Las vanguardias artísticas del siglo XX.” Editorial Félix Varela, La Habana, 2004
- García Borrero, Juan Antonio. “La edad de la herejía.” Editorial Oriente. Santiago de Cuba, 2002.
- García Espinosa, Julio. “Un largo camino hacia la luz.” Ediciones Unión. La Habana, 2000.
- Guevara Valdés, Alfredo y Cesare Zavattini. “Ese diamantino corazón de la verdad.” Iberautor Promociones Culturales S. L. Madrid, 2002.
- ----- . “Revolución es lucidez.” Ediciones ICAIC. La Habana, 1998.
- ----- . “Tiempo de fundación.” Iberautor Promociones Culturales S. L. Madrid, 2003.

- ----- y Glauber Rocha. “Un sueño compartido.” Iberautor Promociones Culturales S. L. Madrid, 2002.
- Piedra Rodríguez, Mario. “Cine cubano. Selección de lecturas.” Editorial Félix Varela. La Habana, 2003.
- Pogolotti, Graziella (compiladora). “Polémicas culturales de los 60.” Editorial Letras Cubanas. La Habana, 2006.
- “Revolución, letras, arte.” Editorial Letras Cubanas. La Habana, 1980.
- Santovenia, Rodolfo. “Diccionario de cine. Términos artísticos y técnicos.” Editorial Arte y Literatura, La Habana, 2006.
- Sarusky, Jaime. “Una leyenda de la música cubana.” Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC. Editorial Letras Cubanas. La Habana, 2006.

Revistas:

- Álvarez, Santiago. “Cultura y medios de comunicación. El cine como uno de los medios masivos de educación.” En *Cine Cubano*, Año 8, Nos. 49- 50- 51
- Brouwer, Leo. “La música en el cine cubano. Un año de experimentación.” En *Cine Cubano*, Año 10, Nos. 63- 64- 65
- “Conclusiones de un debate entre cineastas cubanos.” En *La Gaceta de Cuba*, No. 23, Año II, 3 de agosto de 1963. También en *Cine Cubano*, Año 3, Nos. 14- 15
- Díaz, Jesús. “Apuntes sobre cultura e ideología.” En *Cine Cubano*, Año 8, No. 47
- ----- . “Para una cultura militante (tres notas sobre arte).” En *Cine Cubano*, Año 11, Nos. 66- 67.
- “Documentales científicos cubanos.” En *Cine Cubano*, Año 6, No. 35.
- “El cine cubano...” En *Cine Cubano*, Año 9, Nos. 54- 55
- “El cine revolucionario cubano, factor de educación permanente.” En *Cine Cubano*, Año 11, No. 66- 67.
- “En Cuba el cine busca al público.” En *Cine Cubano*, Año 3, No. 13
- Fló, Juan J. “Estética antidogmática o estética antimarxista.” En *La Gaceta de Cuba*, No. 31, Año III, 10 de enero de 1964

- Fraga, Jorge. “Ambigüedad de la crítica y crítica de la ambigüedad.” En *La Gaceta de Cuba*, No. 31, Año III, 10 de enero de 1964
- ----- . “¿Cuántas culturas?” En *La Gaceta de Cuba*, No. 28, Año II, 18 de octubre de 1963.
- ----- . “El Noticiero ICAIC Latinoamericano: función política y lenguaje cinematográfico.” En *Cine Cubano*, Año 11, Nos. 71- 72
- García Buchaca, Edith. “Consideraciones sobre un manifiesto.” En *La Gaceta de Cuba*, No. 23, Año II, 18 de octubre de 1963.
- García Espinosa, Julio. “Galgos y podencos.” En *La Gaceta de Cuba*, No. 29, Año II, 5 de noviembre de 1963
- ----- . “Respuesta a *Cine Cubano*.” En *Cine Cubano*, Año 9, Nos. 54- 55
- García Mesa, Héctor. “Cine en camión, en arrias, en el aula, en la caña, en la montaña. Un reportaje sobre el Cine- Móvil ICAIC.” En *Cine Cubano*, Año 10, Nos. 60- 61- 62
- ----- . “Cinemateca de Cuba.” En *Cine Cubano*, Año 1, No. 5.
- ----- . “El Museo del Cine de la Cinemateca de Cuba.” En *Cine Cubano*, Año 6, No. 37.
- ----- y José del Campo. “¿Qué es un Cine- Club? Algunas ideas sobre la organización de Cine- Clubs.” En *Cine Cubano*, Año 1, No. 2
- González Aróstegui, Mely. “Ideología y cultura en los primeros años de la revolución en el poder: la labor del ICAIC en la promoción del ideal social de la Revolución Cubana.” (inédito)
- Guevara, Alfredo. “Dos posiciones de principio.” En *Cine Cubano*, año 4, No. 17
- ----- . “El cine cubano 1963.” En *Cine Cubano*, Año 3, Nos. 14- 15
- ----- . “El cine y la revolución.” En *La Gaceta de Cuba*, No. 27, Año II, 3 de octubre de 1963
- ----- . “Informe y saludo ante el Primer Congreso Nacional de Cultura.” En *Cine Cubano*, Año 3, no. 9.
- ----- . “La cultura y la Revolución.” En *Cine Cubano*, Año 1, No. 3.
- ----- . “Realidades y perspectivas de un nuevo cine.” En *Cine Cubano*, año 1, No. 1.

- -----. “Una nueva etapa del cine en Cuba.” En *Cine Cubano*, Año 1, No. 3, pp. 3- 11
- Gutiérrez Alea, Tomás. “El cine y la cultura.” En *Cine Cubano*, Año 1, No. 2.
- -----. “El Free Cinema y la objetividad.” En *Cine Cubano*, Año 1, No. 4.
- -----. “Notas sobre una discusión de un documento sobre otra discusión (de otros documentos).” En *La Gaceta de Cuba*, No. 28, Año II, 5 de noviembre de 1963.
- Iznaga, Diana. “A propósito de *Colina Lenin*.” Entrevista a Alberto Roldán y a Amaro Gómez. En *Cine Cubano*, Año 2, No. 8.
- “La ley que creó el ICAIC.” En *Cine Cubano*, Año 4, Nos. 23- 24- 25.
- Manet, Eduardo. “Pantallas de La Habana.” En *Cine Cubano*, Año 1, No. 2.
- Pantín, Estrella; Julio García Espinosa y Jorge Fraga. “Para definición del documental didáctico. Ponencia presentada al I Congreso Nacional de Educación y Cultura.” En *Cine Cubano*, Año 11, Nos. 69- 70.
- Pérez, Manuel y Julio García Espinosa. “El cine y la educación. Ponencia presentada al I Congreso Nacional de Educación y Cultura.” En *Cine Cubano*, Año 11, Nos. 69- 70.
- Taladrid, Raúl; Héctor García Mesa; José Manuel Pardo y Humberto Ramos. “La programación cinematográfica como factor de información y formación del público. Un ejemplo: Cuba.” En *Cine Cubano*, Año 8, Nos. 49- 50- 51.
- Valdés, Oscar y Miguel Torres. “El departamento de documentales científico-populares.” En *Cine Cubano*, Año 6, No. 35.